
Istoria Filmului Universal **Curs de** **GEORGE LITTERA**

ANUL I

STATUTUL ISTORIEI CINEMATOGRAFULUI

Istoria cinematografului este astăzi o disciplină autonomă, una dintre ramurile aceluia ansamblu de discipline care au ca obiect filmul și cinematograful. **Gilbert Séat** l-a numit filmologie, concept și termen lansat în 1946 în *“Eseu asupra principiului unei filozofii a cinematografului”*.

Studiul diacronic al cinematografului, cu alte cuvinte, examinarea evoluției lui, se operează astăzi prin prisma celor mai felurite metode, de la cea sociologică, la cea stilistică. Acest studiu este, însă, corelat strâns cu altă disciplină filmologică - cu critica de film, căci lipsește pronunțarea judecății de valoare, misiunea esențială a criticului, istoria cinematografului nu este decât o istorie documentară, arhivistică.

Istoria filmului a biruit de mai multă vreme o serie de prejudecăți între care aceea potrivit căreia istoria filmului ar trebui să se ocupe numai de capodopere, prejudecată întâlnită mai ales în lucrările de început ale disciplinei (vezi importanța așa-numitelor “filme de ruptură”).

Istoria cinematografului, cu toate progresele înregistrate până acum, continuă să se confrunte cu mari dificultăți:

1. Stadiul încă crud, incipient, al cercetării filmologice, cercetare care constituie temelia documentară a disciplinei.

2. Derivând din destinul nefericit pe care l-au avut nenumărate filme, pierdute sau distruse din ignoranță, intoleranță și spirit negustoresc, rezidă în puținătatea surselor de care dispune istoricul.

Georges Sadoul împarte aceste surse în trei categorii:

1. Sursele de peliculă - filmele propriu-zise sunt sursele cele mai sigure - date de generic, elemente de subiect etc.

2. Sursele manuscrise și tipărite (documente de producție, periodice) surse care trebuie luate în considerare cu o anumită vigilență. Mai ales pentru că în presă se strecoară anumite erori.

3. Sursele orale - declarațiile cineaștilor (trebuie tratate cu cea mai mare circumspecție ținând cont de subiectivitatea autorului, de fireștile goluri de memorie pe care le poate avea; adresate la alte surse).

În cazul surselor 2 și 3 este de reținut că exploatarea lor nu trebuie să fie servilă. Punctele de vedere emise asupra filmului în cauză, puncte de vedere exprimate în cronicile epocii în care a apărut filmul, trebuie supuse unei noi judecăți.

"Istoria enciclopedică a cinematografului" - **René Jeanne** și

Charles Ford (primul vol. apărut în 1947) se mulțumește cu reluarea punctului de vedere despre x și y film formulate la apariția operelor luate în discuție.

Principalele lucrări de istorie a filmului sunt:

1925: *"Istoria cinematografului de la origini până în prezent"* **Michel Coissac** (Franța). În câmpul istoriografiei europene e prima încercare de a depăși mentalitatea primelor istorii de film, cele ale lui **Jacques Ducom** și **Emil Kress**, apărute între 1911 - 1912, mentalitate caracterizată prin interesul aproape exclusiv arătat istoriei tehnice a noii arte. Ducom și Kress nu fac decât să treacă în revistă și cercetări științifice. Coissac trece, extrem de timid, la evaluarea estetică a filmelor.

1926: *"Un milion și una de nopți"* - **Terry Ramsaye** (SUA) - lucrarea constituie un punct de cotitură în evoluția disciplinei prin depășirea arheologiei arhivistice și tentativa de a judeca filmul nu numai din punct de vedere estetic, ci și de a apropia studierea lui într-un orizont cultural, demers pe care toate istoriile îl vor prelungi.

1935: *"Istoria cinematografului"* - **Maurice Bardèche** și **Robert Brassilach** - lucrare care cuprinde multe observații fine. E scrisă cu talent al limbii, dar este subminată în anumite părți ale ei de prejudecățile politice de extremă dreaptă ale autorilor.

1939: *"Istoria artei cinematografice"* - **Carl Vincent** (Belgia) - se continuă analiza prin diagramă estetică a filmului și se încearcă o minimă deschidere stilistică operată la nivelul autorului. Analiza stilistică privește stilul unui autor. Stil - autor, școală, epocă, național.

1939: *"Istoria cinematografului"* - **Francesco Pasinetti** (Italia) - importanța lucrării rezidă, în primul rând, în atenția pe care autorul o dă cinematografiilor naționale, zise minore, ignorate până atunci. Se ocupă, de pildă, de cinematograful cehoslovac.

1946: *"Istoria generală a cinematografului"* - **Georges Sadoul** (Franța) - lucrare fundamentală prin rigoarea sporită a documentării, prin pluralitatea de unghiuri din care este

examinat fenomenul cinematografic: - tehnic, economic, comercial, estetic, sociologic.

1947: *“Istoria enciclopedică a cinematografului”* - **René Jeanne** și **Charles Ford** (Franța) - principalul neajuns semnalează necesitatea repunerii în discuție a vechilor idei critice.

1967: *“Istoria cinematografului”* - **Jean Mitry** - lucrare remarcabilă pentru sesizarea întrepătrunderii diversilor factori care explică evoluția cinematografului ca industrie și artă și, pe de altă parte, prin spațiul amplu acordat altor categorii de profesioniști ai filmului decât regizorul; cuprinde deasemenea paragrafe consacrate dezvoltării teoriei de film și evoluției presei cinematografice, idei pe care o găsim mai înainte de istoria pe care a consacrat-o cineastul mondial - polonezul **Jerzy Toeplitz**.

CURS II - 21 octombrie 1996

Împărtășită de istoriile mai noi, tendința spre înglobarea discuției privind evoluția conștiinței critice și teoretice a cinematografului este legitimată de numeroasele momente din istoria filmului universal care nu relevă strânsa solidaritate dintre teorie și practică. Nu o dată mișcările înnoitoare au fost pregătite de demersul criticii; teoretic, după cum acesta a sprijinit afirmarea și răspândirea mișcărilor respective.

Dintre exemplele cele mai nete amintesc:

1. așa numitul *impresionism francez*

- Louis Delluc, Abel Gance ș.a.

2. *Avangarda istorică* (cea din anii '20), *franceză și germană*

- Buñuel, Viking Eggeling, Hans Richter

3. *Neorealismul italian* (pregătit de textele lui Visconti, Zavattini, De Santis, Antonioni ș.a.)

- **Luchino Visconti** - pregătește neorealismul prin filmul *“Obsesie”* și *“La terra trema”* (acesta din urmă este prin excelență neorealist)

- **Vittorio De Sica** - *“Miracol la Milano”*,

- **Cesare Zavattini** - principalul scenarist al neorealismului; a lucrat cu Vittorio De Sica 26 de scenarii (toate filmele lui De Sica în afară de *“Grădinile Finzi Contini”* și *“Călătoria”*)

- 5 scenarii și le regizează singur

- cu Federico Fellini lucrează *“La Strada”*, *“Il Bidone”*, *“Noptile Cabiriei”* și *“Dragoste în oraș”*

- **De Santis**

- **Michelangelo Antonioni** - era de părere că cinematograful trebuie să renunțe la tratarea decorativă a peisajului

4. Noul val francez (teoriile lui Alexandre Astruc și André Bazin și eseurile critice ale lui Godard, Truffaut, între alții)

- **Godard** - *“Cu sufletul la gură”*

- **François Truffaut** - *“Cele 400 de lovituri”*

- **Alain Resnais** - *“Hiroshima, dragostea mea”*

5. Noul val suedez - **Bo Widerberg** - a scris o carte răsunătoare împotriva lui Bergman deoarece nu credea că cinematograful trebuie să fie un cinematograf al verticalei, al omului în raport cu metafizicul, ci a omului în raport cu omul.

6. Free Cinema - **Tony Richardson** (*“Singurătatea alergătorului de cursă lungă”*), **Lindsay Anderson**

7. New American Cinema - **Jonas Mekas**

8. Cinema novo - Brazilia - **Glauber Rocha** - *“Dumnezeu și Diavolul pe pământul soarelui”*

NOT| - *“Istoria cinematografului”* (1971) de **Roman Gubern** (Spania) - lucrarea face parte din familia istoriilor de tip enciclopedic și se individualizează prin preocupările de analiză stilistică.

- LUMIÈRE ȘI MÉLIÈS -

Vasta producție a fraților Lumière se întemeiază în principal pe ideea potrivit căreia cinematograful nu este decât un mijloc de înregistrat viața reală.

Filmele lui Louis Lumière, August Lumière n-a realizat decât unul singur, nu ascultă de o estetică prestabilită și nici de una cristalizată. Pentru Louis Lumière cinematograful reprezintă o fereastră deschisă asupra lumii din jur. De aceea, cineastul a putut fi considerat un simbol al atitudinii documentariste față de realitate, ca un fel de prefigurare a ideii de realism, așa cum o face **Siegfried Kracauer** în *“Teoria filmului . O reîntoarcere la atitudinea fizică”*.

La polul opus se plasează Méliès. Simbolul, zice același teoretician, al tendinței creatoare. Cu alte cuvinte, al tendinței interesată cu precădere de plăsmuire, nu de instanța imediat reproductivă. Cele două tendințe, în terminologia lui Kracauer, tendința realistă și tendința creatoare coexistă, spune Kracauer, în întreaga mișcare istorică a cinematografului și-n toate spațiile geografice. În evoluția cinematografului ca artă s-a operat întotdeauna sinteza dintre două tendințe, Kracauer aplicând aici faimoasa triadă hegeliană:

- teză, antiteză, sinteză

Distincția propusă de *“Teoria filmului. O întoarcere la realitatea fizică”*, reluare a vechii distincții *mimesis* - fantezia trebuie înțeleasă nuanțat. Nici una din cele două tendințe nu există în stare pură, după cum niciodată mimesisul nu este pur reproductiv, iar fantezia nu ignoră adresarea la realitate.

În sfârșit, această distincție, fixează cu claritate dubla zodie sub care se naște cinematograful - cea a atașamentului pentru concret și cea a atracției spre fantezie, spre puterile ei creatoare.

Cea mai mare parte a producției lui Lumière, până firma sa va imita filmele lui Méliès, rivalul de temut, e alcătuită din așa numitele “vederi” (vii). Ele echivalează adeseori cu mici reportaje, fără îndoială primare, dar definite în esența lor. E vorba de un documentarism bizuit pe filmarea pe viu a evenimentului, ori a priveliștilor. Un documentarism care, fără îndoială, se constituie ca o propunere de ordin expresiv, dar o propunere involuntară, inconștientă.

La Méliès propunerea estetică este deliberată, căci fostul director al teatrului de prestidigitație și iluzionism “Robert Houdin”, convertit la noua invenție, își ia drept reper estetica teatrului.

Vederile lui Lumière se plasează între doi poli: unul e constituit de înregistrarea evenimentelor mai mult sau mai puțin excepționale venind să răspundă curiozității și chiar setei de senzațional a publicului.

E vorba de cataclisme naturale, ceremonii oficiale, călătorii în universuri exotice, din Rusia în Japonia sau din S.U.A. în Turcia (această zonă a vederilor lui Lumière alcătuiesc o enciclopedie antropologică, etnografică și geografică, “sui generis”, de o mare valoare documentară), parăzi militare, surprinderea în imagini a unor personalități ale vieții culturale de la Lev Tolstoi la Bufallo Bill.

Celălalt pol e reprezentat de ipostazele existenței cotidiene. Ieșirea muncitorilor de la uzină, sosirea unui tren într-o gară, hrănirea unui bebeluș, dărâmarea unui zid, etc.

Ambele direcții în care evoluează producția lui Lumière și a operatorilor casei Lumière, vorbesc, în ultimă instanță, despre vocația primordială a cinematografului, aceea de a fi martor al realității de sub ochii noștri. Dincolo de valoarea lor documentară, vederile datorate lui Lumière și a operatorilor săi, trimiși să bată mapamondul (între care Alexandre Promio și Felix Mesgruche) au un remarcabil merit estetic: descoperă spațiul real și multă vreme ideea de realism în cinematograf se va conexa cu filmările în plain air.

Dacă Lumière își propune să fixeze pur și simplu viața și nimic mai mult, Méliès înregistrează pe peliculă un spectacol compus anume pentru plăcerea publicului, așa cum remarcă Mitry. Méliès va înțelege primul că noua artă are puteri surprinzătoare, că ea este capabilă nu numai să consemneze faptul brut, ci și să zămislească o lume proprie. Altfel spus, cu Méliès istoria cinematografului numără întâiul ei univers poetic (original). De regulă, acest univers stă sub semnul câtorva categorii estetice favorite: fantasticul, miraculosul, imaginarul.

Nu întâmplător preferința acestui părinte al spectacolului cinematografic se îndreaptă spre acele pretexte narative și spre acele spații în care fantezia poate înflori fără opreliști:

- zonele geografice puțin cunoscute (polul sau străfundurile oceanului), spațiul planetar, visul, la care se adaugă pretextele și spațiile tradiționale ale basmului - legende și povești reluate pe ecran cu mult respect pentru stereotipia lor (pretextele narative).

În aceste microuniversuri Méliès plasează un motiv preferat: cel al călătoriei, al călătoriei cu peripeții, al aventurii. Imaginația cineastului se vădește însă, mai ales, la nivelul invenției plastice. Filmele se desfășoară, cel mai adesea, într-un decor de un baroc ingenuu, luxuriant ca detalii, influențat de scenografia feeriei teatrale, atât de gustate în epocă (feeriile reprezentate pe scena Teatrului Châtelet) și într-o măsură mai redusă de decorativismul picturii academiste de la sfârșitul secolului XIX. Decorurile sunt realizate din pânză pictată - un prim tribut pe care Méliès îl plătește teatrului - reperul estetic la care se raportează. Teatralismul filmelor lui Méliès derivă și din alte elemente: mizanscenă identică cu cea de pe scândurile scenei, cu invariabila evoluție într-un singur plan spațial a actorilor și cu invariabila intrare și ieșire a lor din extremitățile cadrului ca și cum ar intra și ieși din culise.

Recuzita e din mucava (carton). Tipul de plan care domină nestingherit e planul general. Unghiul de filmare este aproape întotdeauna unghiul frontal. Aparatul suferă de imobilitate. Aceste ultime trăsături îl vor face pe Sadoul să spună că: "Aparatul lui Méliès reface poziția domnului din stal" (a spectatorului de teatru). Teatralismul filmelor lui Méliès e corectat însă de efectele estetice ale trucajului.

Pe de-o parte trucajul asigură lui Méliès accesul la câteva categorii estetice: - fantasticul, miraculosul, comicul, căci trucajele reprezintă un instrument al gag-ului, pe de altă parte, procedeele îi conferă cineastului posibilitatea de a lucra asupra categoriilor de timp și de spațiu - de pildă - comprimând sau dilatând timpul sau metamorfozând spațiul.

În chiar inima teatralismului lui Méliès există, așadar, o difuză intuiție vizionară, o presimțire a ceea ce va fi noua artă. {i numai în acest fel se poate explica marea influență exercitată de filmele de la "**Star Film**" (casa de producție, firma lui Méliès) asupra cinematografului autohton din epocă (producția Lumière, producția Pathé, producția Gaumont, în principal), ca și asupra cinematografului străin - englez, american, italian, cu osebire.

Inițial, trucajele pe care le folosește Méliès, sunt trucaje teatrale. Pur și simplu transferate din spectacolele de prestidigitație și iluzionism, pe platou. Este vorba de întrebuințarea trapelor și a diverselor efecte pirotehnice.

Trucajele propriu-zis cinematografice descoperite, unele întâmplător, cuprind, între altele **dispariția** - o întâlnim pentru prima oară în "*Dispariția unei doamne la Robert Houdin*" - 1896 - trucaj din categoria acelor pe care **Christian Metz** le numește

trucaje profilmice - e vorba de întreruperea filmării, părăsirea câmpului vizual de actor și reluarea filmării.

Substituirea - trucajul este prezent într-un set de filme tot din 1896 din care fac parte "*Conacul diavolului*" și "*Fatirul indian*" - în cazul substituirii, după întreruperea filmării se operează înlocuirea actorului cu un altul și reluarea filmării.

Fondu - ul și **enchainé-ul** - funcționând ca semne de punctuație cinematografică. Fondu-urile de deschidere și de închidere, se întâlnesc prima dată, în filmele din 1898. La fel **enchainé-ul**, datorită căruia în "*Pygmalion și Galateea*", Méliès realizează transformarea statuii Galateei într-o ființă vie.

Expunerea multiplă cu mască și expunerea multiplă cu mască mobilă (expunerea multiplă cu mască și fond negru este descoperită în două filme din 1898, cele patru capete

stânjenitoare și dedublare cabalistică ; o performanță în utilizarea măștii mobile, o reprezintă *“Omul oechestră”* din 1900).

Supraimpresiunea (este practică în câteva filme din 1898

“Peștera blestemată”, “Vis de artist”, “Atelierul pictorului”.

Cu un an înainte, însă, englezul **George Albert Smith** experimentase procedeul în *“Frații corsicani”* și într-o serie de filme cu subiect legendar ca: *“Moș Crăciun”, “Cenușăreasa”, “Faust și Mefisto”.*

Toate aceste filme apărând pe ecrane concomitent cu filmele amintite mai înainte ale lui Méliès, majoritatea istoricilor îl consideră pe Méliès părintele supraimpresiunii, căci filmele lui sunt difuzate în 1898, înaintea filmelor lui Smith provocând uimirea și mobilizând lumea cinematografică la exploatarea procedeului).

Filmarea accelerată (o găsim la Méliès înainte de 1900, paternitatea cineastului e incertă, sigură e importanța derivată din ideea întrebuițării sistematice a acestui trucaj întemeiat pe modificarea vitezei de filmare).

Filmarea inversă - se pare că Méliès își împarte înțietatea descoperirii cu Louis Lumière.

“Băile Diane la Milano” realizat, după unii istorici, în 1896, după alții, în 1897, îi permite lui Méliès o mică glumă. (Printr-un salt înnotătorii din piscină revin din apă pe trambulina de pe care săriseră)

În 1896 Lumière face faimosul *“Dărâmarea unui zid”* (în care vedem un prerete dărâmat de câțiva lucrători , refăcându-se ca prin farmec din molozul lui).Trucajul este singurul element de limbaj cinematografic pe care îl găsim în filmele cineastului.

Dacă travlingul constituie o descoperire a casei Lumière, panoramicul este exersat pentru prima oară în *“Panorama Senei”* (Méliès - 1899), (travlingul se datorează lui **Alexandrè Promio**, operatorul trimis de Lumière în Italia, pentru a realiza *“Canale grande la Veneția”* - 1896. Promio amplasează camera pe o gondolă, panoramicul său înfățișând Puntea Suspinelor, Palatul Dogilor și alte monumente ale orașului. Această mișcare de aparat a ceea ce toți istoricii cinematografului numesc un travling spontan, realizat empiric, un travling spontan, de vreme ce nu avem de-a face cu o mișcare construită anume, ci pur și simplu, de fixarea aparatului de luat vederi pe un mobil. Pe urmele lui Promio, mulți operatori ai firmei Lumière și

deîndată tot atâția operatori englezi și americani, vor realiza aceste travlinguri, care nu-și merită numele, cu ajutorul trenului, tramvaiului, telefericului etc. Lui Méliès i se atribuie un fals travling prezent în *“Omul cu capul de cauciuc”* - 1901, unde efectul vizual echivalează efectul unui travling înainte).

Paralela care se poate stabili între Lumière și Méliès vizază și alte planuri. De pildă, orientarea spre anumite genuri cinematografice. Grosul operei lui Lumière este constituit de vedere, partea esențială a operei lui Méliès este alcătuită din feerii, basme, legende. Fiecare din ei încalcă, însă, granițele altor teritorii. Lumière poate fi socotit întemeietorul comediei cinematografice. Programul prezentat la Salonul Indian conținea și o scurtă bandă intitulată *“Stropitorul stopit”* - o minusculă anecdotă pusă în imagini, inspirată dintr-un gag de bandă desenată. Lumière își va consolida locul de inițiator al filmului comic prin *“Cârnațăria mecanică”* - unde vedem un porc intrând într-o ladă și ieșind din ea pe partea opusă sub forma unei ghirlande de cârnați și cu *“Falsul olog”*, arhetip al unui gag reluat de nenumărate ori. Unijamistul care cerșește e, de fapt, așa cum aflăm, când polițistul îl ia la întrebări, un simulant, zbughind-o iepurește cu cele două picioare sănătoase pe care le are.

Sub influența lui Méliès, Lumière va face așa-numitele vederi fantasmagorice - prilej de exersare pe scară largă a trucajului (*“Ispitele Sfântului Anton”*), după cum nu va ocololi filmele de inspirație istorică într-o lungă serie care începe încă din 1897 (*“Moartea lui Robers Pier”*, *“Nero încercând otrăvurile pe sclavi”*).

La rândul lui, Méliès oscilează între ficțiune și surogatul de documentar. În zona filmului de ficțiune, o piesă dintre cele mai reprezentative rămâne *“Călătoria pe lună”*, inspirat de Vernes și Wells. Acest film constituie actul de naștere al Science Fiction-ului și rămâne una dintre cele mai convingătoare dovezi ale instinctului spectacular al cineastului ca și proba inventivității lui plastice (cândoarea soluțiilor figurative de aici l-a făcut pe Mitry să apropie filmul de pictura lui Rousseau Vameșul și să spună că Méliès încearcă să concretizeze imaginarul, infantil cu alte cuvinte, așa cum îl înțeleg copiii).

Surogatul de documentar e reprezentat de așa-numitele *“actualități reconstituite”* destinate, ca și reportajele lui Lumière, să aducă pe ecran evenimente extrem de fierbinți din actualitatea imediată. Méliès se consacră actualităților reconstituite încă din 1897 când realizează *“O bătălie la bal în Grecia”* și *“Explozia cuirasantului Maine în portul Havana”* -

ultimul, *“Reconstituire a unui război hispano-american pentru Cuba”*, incluzând filmări realizate printr-un acvariu pus între aparatul de luat vederi și decor. (Ștafeta va fi preluată, un an mai târziu, de americani. În 1898, **Edwin Hill Amet**, consacră bătăliei din portul Santiago, moment din același război hispano-american - *“Bătălia de la Santiago”*, unde, pe urmele lui Méliès, folosește machetele, dar machete perfecționate, acționat printr-un dispozitiv electric de natură să permită explozia sau scufundarea miniaturalelor vase de luptă).

La reportajul simulat, Méliès revine în 1899 cu *“Afacerea Dreyfuss”* - aici reconstituirea se bazează pe fotografiile de la proces apărute în presa vremii (procesul încă nu se încheiase) și conține, ca expresivitate poate voluntară, un scurt tablou în care mulțimea din sala tribunalului vine spre camera de luat vederi din planul afund al spațiului pentru a ieși din cadru pe o parte și pe cealaltă a ei.

Punctul culminant al actualităților reconstituite, pe care ni le-a lăsat Méliès, va fi *“Încoronarea Regelui Edward al VII -lea”* (1902).

În seria actualităților reconstituite pe care le-a realizat Méliès, filmul ocupă un loc aparte. A fost turnat și prezentat publicului înainte ca evenimentul real să se fi consumat. Avem de-a face cu o reprezentare pur fictivă a ceea ce urma să se întâmple. O reprezentare acceptată de public, căci acesta știa din presă că nici un operator de film nu căpătase dreptul de a înregistra pe peliculă încoronarea. Marele succes comercial al filmului vine să vorbească despre puterea de fascinație a formulei bizuite pe promptitudinea cu care cinematograful răspunde formei de realitate a spectatorului. Izbânda lui Méliès se datorează unei relativ riguroase refaceri a ceremonialului și a locului unde acesta se va petrece. Ceremonia încoronării e supravegheată la turnare de maestrul de ceremonie al curții engleze sosiți de la Londra. Costumele și accesoriile sunt de o extremă fidelitate, iar decorul filmului, un colț din catedrala Westminster respectă scrupulos topografia și înfățișarea vizuală a spațiului. Această fidelitate e rolul documentării minuțioase pe care o întreprinde Méliès, căci cineastul face schițe la fața locului. În alt unghi din care poate fi operată comparația între Lumière și Méliès e cel al contribuției pe care cei doi cinești o aduc la fixarea patrimoniului tehnic al noii arte. Lumière se alătură lui **Auguste Baron** și lui **Raoul Grimoin Sanson** în șirul precursorilor sistemelor de format lat și panoramic cu cercetările din anii 1896 - 1900.

Prima victorie o va înregistra peste 11 ani **Filotelio Alberini**, cel care brevetează o cameră pentru filmări panoramice pe o peliculă de 70 mm. (Alberini semnează primul film de ficțiune din istoria cinematografului italian - "*Luarea Romei*" - 1905).

Lumière e preocupat și de cinematograful stereoscopic (relief). În 1900, obține brevetul pentru filme în relief, bazat pe sistemul anaglifelor. În anii '30 va reveni asupra acestui pariu fără a-l câștiga însă, căci cinematograful preconizat de părintele noii arte vădește insuficiențe tehnice grave și se izbește de dificultatea echipării sălilor cu aparatură pentru acest procedeu. La rândul lui, Méliès inaugurează în actualitățile lui reconstituite folosirea machetelor, idee împrumutată din spectacolul de teatru ("*O băătălie navală în Grecia*" - 1897). În același an, o suită de patru filme, în frunte cu "*Paulus cântând*", constituie o dublă premieră, pe de-o parte ele semnalizează nevoia sonorului, iar pe de altă parte, reprezintă primele filme realizate cu lumină artificială.

Obsesia sonorului, ca dimensiune firească a spectacolului cinematografic e mai veche. O dovedesc tentativele americanului **W.K.L. Dickson**, autorul, în 1889, a unei benzi pentru Kinetograf la a cărei proiecție se folosește fonograful. Ideea va fi exploatată, zece ani mai târziu, de **Ferdinand Zecca** în "*Mutul meloman*". E o soluție tehnică iluzorie și multă vreme cinematograful se va legăna în iluzia că restituirea sunetului trebuie să se facă prin cuplarea aparatului de proiecție cu un aparat acustic. Cercetările privind sonorul vor intra în impas. Soluția reală a problemei va fi preconizată de **Eugène Augustin Lansk** - înregistrarea fotoelectrică a sunetului, brevetată în 1908 în Marea Britanie, unde lucrează inginerul francez, aplicată cu titlul de experiment în 1910; înregistrarea fotoelectrică a sunetului are însă ghinionul de a nu părăsi spațiul laboratorului și aceasta din motive exclusiv financiare. De epocala invenție a lui Lansk își vor aminti americanii peste ani și ani - 1927 - când apare "*Cântărețul de jazz*" al lui **Alan Crosland**, cu **Al Jolson**, o vedetă de pe Broadway.

Soluția încercată de Méliès, o soluție primitivă, poartă pecetea stării nebuloase, contradictorii, ezitante, a încercărilor de la 1897. Toate cele patru filme sunt înregistrări pe peliculă ale unor cântece mimate în fața camerei de către Paulus, cântăreț la modă. În proiecție el le interpreta stând în spatele ecranului. În aceeași serie, Méliès inovează eclerajul. "*Paulus cântând*" și celelalte filme experimentează folosirea luminii

artificiale care, cu fluctuațiile de rigoare, se va generaliza după 1912. Fluctuații de rigoare înseamnă utilizarea, numai în cazuri speciale, a luminii electrice. Cu începere din 1905, Studioul Gaumont (studio cu pereți opaci, dar cu acoperiș de sticlă) aplică iluminarea artificială doar în cazul filmărilor efectuate în zilele fără soare. După 1912, iluminarea electrică încetează treptat să fie un simplu adjuvant (în sensul că ea este un mijloc de a face mai puternică lumina naturală atunci când aceasta se dovedește insuficientă). Până în 1912, lumina artificială se întrebuințase numai în cazuri speciale, pentru obținerea unor efecte ca focul din șemineu sau clarul de lună, atunci când nu funcționase ca mijloc ajutător al luminii solare. Adoptarea pe scară largă a iluminării artificiale se datorează aproape simultan cinematografului francez (Gaumont) și american (mai ales filmele Edison și Vitagraph). {tafeta va fi preluată de danezi la scurt timp și cu succese de ordin estetic.

Spre 1906, cinematograful mondial dă semne incontestabile de înnoire. Méliès, a cărui puternică influență se exercitase până la mijlocul primului deceniu al secolului, nu numai în Franța, ci și peste hotare, rămâne fidel formulei care îi adusese succesul. De la an la an, producția de la Star Film, tributară stereotipiei, devine anacronică. Cinematograful descoperise alt drum.

Pentru Méliès, noua artă constituie o dublă invitație:

- a teatrului, în ceea ce privește organizarea spațiului
- a picturii, în ceea ce privește gândirea imaginii

Linia aceasta se va prelungi în chip nefast și din ea vor deriva producțiile firmei autohtone **“Le Film D’Art”** și cele mai multe dintre filmele istorice italiene. În paralel, câștigă teren o altă înțelegere a noii arte propusă de pionierii englezi ai filmului de așa-numita **“{coala de la Brighton”**, precum și de inițiatorii cinematografului american. Pentru ei, remarcă Mitry, cinematograful e un limbaj narativ, o artă a povestirii interesată de lanțul evenimential, de expansiunea în timp și în spațiu a întâmplărilor povestite.

Pionierii filmului american

Edwin S. Porter, figura fundamentală a primei generații de pionieri americani ai filmului realizează peste șase sute (600) de filme între 1902 și 1910, pentru a nu mai pune la socoteală

numeroasele vederi cu caracter documentar pe care le semnează ca operator al firmei Edison până în 1902.

Cineastul începe să conteze în istoria limbajului cinematografic cu *"Viața unui pompier american"* (1902). Originea filmului rămâne controversată, căci Terry Ramsay, de pildă, spune că modelul urmat de Porter este prezentat de primele vederi documentare autohtone consacrate curselor de pompieri spre locurile incendiilor, în timp ce un alt istoric de autoritate - Lewis Jacobs - consideră că regizorul american asimilează principala învățătură a filmelor lui Méliès - legarea scenelor într-o anumită succesiune pentru a articula o povestire.

"Viața unui pompier american" (1902) folosește, pe de-o parte, materiale filmate anterior (filme din stocul firmei Edison) și materiale turnate în mod special. Înglobarea cadrelor preexistente face din Porter un strămoș al *"filmului de montaj"* sau, cum i se mai spune, *"filmului de compilație"*.

Aflat în posesia planurilor din vechile filme de la Edison, Porter caută un pretext dramatic pentru a asigura organizarea diverselor scene pe care le alesese. Pretextul e primitiv: mama și copilul aflați într-o casă incendiată sunt salvați de către o bravă echipă de pompieri. Ceea ce constituie un element dintre cele mai prețioase în perspectiva limbajului cinematografic, e descoperirea posibilității de a se crea pe ecran a unui timp al acțiunii, altul decât cel presupus de desfășurarea ei în realitate. Acest efect constituie rezultatul combinării mai multor scene, al organizării scenelor printr-o alternanță de natură să implice elipsa. Realizarea continuității dramatice a evenimentului și practicarea non-coincidenței dintre timpul cinematografic și timpul real îi va îndreptăți pe mulți istorici ai cinematografului mondial să socotească *"Viața unui pompier american"* întâiul fim povestit în termeni dramatici pe care îl înregistrează noua artă, așa cum remarcă, de exemplu, Mitry.

Înțelegând că relaționarea încadraturilor poate modifica semnificația conținută de cadrele luate separat, Porter presimte ideea de montaj, intuiție similară celei întâlnite în filmele {colii de la Brighton.

"Marele jaf al trenului" (1903) va înainta pe acest drum. Aici, Porter practică montajul paralel, descoperit, spun unii istorici, pe contul regizorului american, preluat, zic alții, de la Williamson. Povestirea aventuroasă din *"Marele jaf al trenului"* e susținută și de prezența mișcărilor de aparat. E vorba de panoramice, cum este bunăoară, acea mișcare care arată caii

în așteptarea bandiților. Mișcările de aparat nu au însă, cu excepția celei amintite, o relevanță dramatică. Va trebui să așteptăm filmele Griffith-iene pentru ca ele să capete o încărcătură dramatică sau analitic psihologică.

Gama de mijloace cinematografice, la care recurge Porter, rămâne săracă. Filmul se compune practic din planuri generale, cu excepția unuia singur: planul care înfățișează portretul eroului principal ațintind spre public revolverul un fel de prim-plan. Acest plan nu îndeplinește nici o funcționalitate estetică de vreme ce nu are un rol ferm în economia ansamblului. Planul putea fi mutat, după placul directorilor de săli de cinematograf, de la începutul la sfârșitul filmului sau invers, așa cum știm dintr-o scrisoare adresată de Porter distribuitorilor, prin care le acorda libertatea acestui demers. Planul nu există în film decât în virtutea ideii de a atrage atenția spectatorului și nu e decât o simplă curiozitate.

Căutările de montaj ale lui Porter continuă, nuanțându-se în

“Fostul ocnaș/deținut” și în *“Cleptomana”*, ambele din 1905. Dacă rudimentele de montaj din *“Viața unui pompier american”* și *“Marele jaf al trenului”* implică numai planul denotației, dacă montajul din aceste filme nu are decât țelul de a comunica sensul narativ, dacă aceste montaje sunt pur vehiculare, montajele din *“Fostul ocnaș”* și *“Cleptomana”* încearcă o primă explorare a planului conotativ. Altfel spus, montajul va fi convocat aici pentru a instrui sensuri estetice suplimentare, în speță, sensuri figurate, dincolo de sensul prim - cel dramaturgic, cel epic.

În *“Fostul ocnaș”* se operează punerea în comparație a două realități: existența mizeră a fostului pușcăriaș și traiul prosper al industriașului care refuzase cândva să angajeze pe ocnașul ieșit din temniță. Sunt înfățișate alternativ culcușul sărăcăcios al fostului ocnaș și odaia somptuoasă a industriașului. Conotația se cristalizează aici într-o figură retorică ușor de identificat: *antiteza*.

“Cleptomana” alătură două destine prin pârgchia aceluiași gest: furtul.

O doamnă din lumea bună e prinsă furând dintr-un magazin, același lucru întâmplându-se și cu o femeie sărmană. Amândouă sunt aduse în fața justiției. Doamna din lumea bună este considerată inocentă, căci suferă, pasămite, de o boală, cleptomania, în timp ce femeia săracă, cea care furase un codru de pâine pentru copilașul ei infometat, e trimisă la închisoare. Epilogul filmului înfățișează statuia justiției, pe un

talger al balanței fiind aruncat un săculeț cu bani, iar pe celălalt o bucată de pâine. Talgerul cu aurul atârna mai greu. Năframa de pe ochii femeii care întruchipează justiția cade și atunci spectatorul vede că întruchiparea așa-zisei imparțialități judiciare nu are decât un ochi cu o privire ațintită lacom spre bani. Conotația se concretizează finalmente într-o figură tot atât de ușor de identificat: *alegoria*.

Dincolo de contribuția adusă la îmbogățirea limbajului cinematografic, Porter apare ca inițiatorul unor genuri cinematografice care vor avea o mare pondere în evoluția filmului american și apoi a filmului universal.

“Marele jaf al trenului” inaugurează western-ul. El schițează câteva dintre atributele structurale ale genului, ca de pildă:

- maniherismul personajelor
- unul dintre spațiile predilecte - sala de dans cu o atmosferă de saloon
- caracterul dinamic, nervos al povestirii
- gustul pentru peisaj (preponderența plain-air-ului în filmul lui Porter e explicată adeseori ca un reflex al cinematografului britanic, dar în același timp trebuie să nu uităm că *“Marele jaf al trenului”* derivă dintr-o piesă tipică pentru literatura western-ului, dintr-o “dramă de frontieră” reprezentată, cum era obiceiul, de către o trupă ambulantă).

“Marele jaf al băncii” (1904) rămâne prototipul filmului de gangsteri, un alt gen pe care cinematograful american îl va frecventa din plin. În acest demers, Porter are în față modelul britanic cu accentul pe care acesta îl pusese pe suspensul peripețiilor, după cum regizorul american încearcă să fixeze și nota locală a atmosferei. {tafeta va fi preluată repede și Griffith, de exemplu, va realiza în 1911 *“Mușchetarii în Big Alley”*. La rândul lui, westernul fusese continuat de numeroși cinești de la Frank Bogs - descoperitorul lui Tom Mix - la Thomas Harper Ince, deopotrivă regizor și producător, cel care clasicizează genul.

FILMUL DE ANIMAȚIE

Un alt deschizător de drum este James Stuart Blackton - regizor și supervisor al producției de la Vita Graph, firmă fondată în 1898. Blackton rămâne inițiatorul animației bi și tridimensionale, al animației plane și al celei în volum cum li se mai spune. El are ideea de a realiza un film compus în întregime din desene succesive fotografiate imagine cu imagine. Descoperirea acestei tehnici de filmare se produce în

1906, când Blackton realizează *“Înfățișările umoristice ale unui tip nostim”* și *“Stiloul magic”* lucrat un an mai târziu. Cele două filme semnează actul de naștere al desenului animat.

Tot în 1907, *“Casa bătută de stafii”* inaugurează o latură a animației tridimensionale - animația de obiecte. Aici vedem un cuțit miraculos care acționează singur, mobile care se mișcă ca prin farmec, toată această descriere spre fantasmagoric similară celei operate în filmul de ficțiune de feeriile lui Méliès punând piatra de temelie a unei noi practici cinematografice în care legea fundamentală rămâne dezlănțuirea fără margini a imaginației. {tafeta va fii preluată atât în desenul animat, cât și în imaginea tridimensională de către Emil Cohl, părintele animației franceze și europene, cel care va descoperi pe cont propriu secretul filmării imaginii cu imagine numită în epoca dată filmelor lui Blackton *“mișcare americană”*, care va institui ca principiu fundamental al animației transformismul - permanenta metamorfoză a liniei și a formei, principiu de natură să îndepărteze desenul animat de imitarea graficii și în ultimă instanță să întărească autonomia expresivă a animației. Wallace McCutcheon e părintele burlescului sau, cum i se mai spune acestei formule de comic slapstick. La firma Biograph McCutcheon strămută o serie de sugestii din spectacolul de music-hall care îl atrăsese până la descoperirea noii arte. În primul rând comicul iscat de travestire (schimbarea de gen prin haine). Alături de acest izvor, burlescul va exploata și elemente oferite de Comedia dell'Arte - personajul înțeles ca mască, cu alte cuvinte, personajul energic tipizat văzut în lumina unei unice note caracterologice fundamentale, precum și în spectacolul de circ. În primul rând, alergarea celor doi clovni (în arenă), procedeu comic din care derivă cursa de urmărire pe care o știm din întreaga istorie a burlescului, în primul rând din filmele produse de Mark Senett. (Pe urmele lui Mark Senett, deopotrivă regizor și producător, întemeiatorul în 1912 al firmei Keystone, adevărat centru de iradiere al burlescului rămâne ciastul care clasicizează burlescul). Lui i se datorează deasemenea descoperirea comicului de distrugere provenit dintr-o dublă sursă: cea a music-hall-ului anglo-saxon și cea a reprezentațiilor de circ. Varianta cea mai cunoscută a acestui tip de comic e bătaia cu tarte de frișcă. Intuiția gag-ului legat de prezența obiectivului, precum și tehnica dezvoltării gag-ului de avalanșă (sau în *“reacții în lanț”*). Cultivarea gag-ului fizic, violent, exersarea cursei de urmărire, variațiile comice produse pe tema raportului dintre personaj și obiect - toate aceste

caracteristici ale burlescului se asociază cu ideea de ritm vivace, chiar frenetic și ele vor constitui învățămintele esențiale asimilate de școala senettiană. Filmul reper e "Călătoria prin mica publicitate" - 1904 - unde întâlnim cursa de urmărire - o sursă încă mecanică, cu alte cuvinte, încă lipsită de un substrat psihologic de o motivare datorită psihologiilor individuale, așa cum spunea Jean Mitry. Psihologia burlescului se va produce în anii '20, mai ales datorită lui Chaplin.

David Wark Griffith

GRIFFITH, întâiul dintre cineștii americani care operează punerea în sistem a elementelor de limbaj cinematografic descoperite de practica străină și de cea autohtonă, debutează ca regizor în 1908 cu "*Aventurile lui Dolly*", film de-a dreptul insignifiant în tradiția respectată servilă a epocii. Până la "*Judith din Betulia*" și "*Conștiința răzbnătoare*", ambele din 1914, cineastul nu va face decât să acumuleze răbdător și să adâncească cuceriri de expresie cinematografică mai vechi. Această primă perioadă a operei griffith-iene e, în fond, perioada exercițiilor de digitație, o perioadă străluminată din când în când de intuiții vizionare, noi, așa cum e, de pildă, montajul de planuri detaliu întâlnit după 1910.

Câteva dintre filmele realizate între 1908 - 1914 contează în procesul de căutare de sine pe care îl străbate regizorul american, fie în perspectiva preferințelor de ordin tematic, fie în perspectivă stilistică. "*După mulți ani*" (1908) recurge la juxtapunerea unor scurte scene înscrise în spații diferite, a căror legătură nu se datorează simultaneității, nici deplasării actorului în spațiu, cum se întâmplase la unii dintre predecesorii cineastului, ci sugestiei de acțiune dramatică întemeiată pe conexiunea mentală, pe faptul că un personaj se gândește la ceva. Filmul îl apropie pe autor de conștiința ubicuității de care este capabil cinematograful și, în această privință, nu ezită să recunoască modelul literar pe care încearcă să-l strămute în cinematograf (proza dickensiană care îl impresionase pe Griffith prin săriturile povestirii de la un loc la altul).

"*Vila singuratică*" (1909) încearcă să perfecționeze tiparul filmului de suspense cu soluția salvării în ultimul minut, procedeul narativ susținut în planul sintaxei cinematografice de folosirea montajului paralel. Pe această orbită se va înscrie și "*Telegrafistul din Londale*" / "*Fata de la telegraf*" (1911), unde montajul paralel capătă un caracter mai savant, de vreme ce

implică trei fire narrative și unde el este exersat cu o notabilă precizie a ritmului, a progresiei ritmice.

"*Mușchetarii din Pig Alley*" (1912) contează printre prototipurile filmului de gangsteri, aprofundând lecția lui Porter din "*Marele jaf al băncii*" și rămâne interesant ca expresie din pricina plain-air-ului, lucru care îi îndeamnă pe unii istorici de film mai pripiți să spună că Griffith e, nici mai mult, nici mai puțin, un anticipator al neorealismului italian. ("*Mușchetarii din Pig Alley*" a fost filmat în decoruri reale pe străzile New York-ului).

"*Bătălia*" (1911) și "*Masacrul*", amândouă western-uri cu o dimensiune istorică bine fixată (războiul de secesiune constituie fundalul povestirilor), sunt filmele care acordă travelling-ului o valoare net analitică, ca mijloc de a construi tensiunea unui moment, de a dirija atenția spectatorului spre un detaliu important în derularea povestirii, sau de a conferi filmului un dram de forță analitică în înfățișarea personajului.

Dacă toate filmele amintite până acum sunt prețioase în ordinea cristalizării scriiturii cinematografice griffithiene deopotrivă la nivelul decupajului și la cel al montajului, "*Grâul*" / "*Speculatorul de cereale*" (1909), întâiul film care stabilește reputația europeană a regizorului, reprezintă prima afirmare a interesului lui Griffith pentru social, interes care traversează întreaga operă a regizorului. "*Grâul*" este inspirat din romanul "*Puțul*" al lui Frank Norris, roman inclus în așa numita "*Trilogie / Epopee a grâului*", unde naturalismul la care subscrisesse romancierul e transgresat, nu o dată, și aceasta în favoarea realismului psihologic și social. Desigur, filmul griffithian nu atinge profunzimea realistă, dar el propune antiteza a două lumi sociale – cea a femeilor trudind din greu și cea a speculanților de cereale, antiteză slujită de montajul paralel, îmbogățit aici cu o nouă valoare expresivă, cea simbolică. Imaginile care ne arată un ospăț îmbelșugat în casa speculantului sunt puse în opoziție cu imaginile care ne arată o lungă coadă în fața unei brutării, cu alte cuvinte opulența versus sărăcie. Realismul din "*Grâul*" e doar unul relativ, al reprezentării universului fizic, dincolo de această preocupare pentru sesizarea tensiunilor de natură socială. Altminteri, filmul e anacronic ca limbaj cinematografic. Suferă de predominanța PG. și are un caracter static.

Cele mai împlinite filme pe care le dă Griffith în prima lui fază rămân "*Judith din Betulia*" și "*Conștiința răzbnătoare*". Primul reprezintă un triumf al simțului lui Griffith pentru spectacol, pentru regia de mare montare, angrenând o

figurație impresionantă, și pasiunea pentru decorul somptuos. Influența italiană este indiscutabilă. E vorba de înrâurirea exercitată de Guazzoni. "*Judith din Betulia*" propune o formulă compozițională datorată probabil tot influenței italiene – "*Satana*" (Luigi Maggi). Filmul se compune din patru mari mișcări epice, din patru linii narrative: iubirea a doi tineri din Betulia; povestea lui Judith; scenele de descriere a vieții de toate zilele din Betulia; scenele înfățișând șarje de cavalerie. Toate aceste fire se împletesc prefigurând structura epică din "*Intoleranță*". Desigur "*Intoleranță*" este mai complex, mai subtil, odată ce intersectează în permanență și într-un ritm din ce în ce mai rapid cele patru povestiri din care se compune acest eseu filozofic suscitată de tema istorică.

"*Conștiința răzbunătoare*", inspirat de proza lui Edgar Allan Poe, dezvoltă poetica obiectului și în același timp, inovează în privința montajului. Poetica obiectului, adâncită în "*Nașterea unei națiuni*" și în "*Intoleranță*" se va reîntâlni într-unul din ultimele mari filme ale lui Griffith – "*Muguri zdrobiți*" și își va lăsa amprenta asupra cinematografului mondial de mai târziu, cum o demonstrează, de exemplu, așa numitul "film de cameră" (Kammerspiel), afirmat în cinematograful german al anilor '20.

{n "*Conștiința răzbunătoare*" există o succesiune din ce în ce mai mai strânsă de PD de obiecte, succesiune destinată să servească tensiunea dramatică și, în același timp, să comunice starea interioară a personajelor. {n secvența anchetării eroului, neliniștea acestuia este sugerată de juxtapunerea unor planuri înfățișând batista pe care personajul o frământă în mână, creionul pe care anchetatorul îl bate de masă și balansul pendulei aflată pe peretele încăperii.

Succesiunea de PD de obiecte va deveni o tehnică expresivă pe care o vor stăpâni cu strălucire cinești ca Abel Gance și Serghei Eisenstein.

Cea de-a doua perioadă a operei griffith-iene cuprinde "*Nașterea unei națiuni*" (1915) și "*Intoleranță*" (1916).

"*Nașterea unei națiuni*" constituie un punct de reper în evoluția limbajului cinematografic și în întărirea cinematografului american, ca industrie. Filmul e în același timp un jalon pe drumul pe care Hollywood-ul îl străbate spre conștiința publică. Construit ca o saga a unor familii americane ruinate de războiul de secesiune, "*Nașterea unei națiuni*", moștenește tezismul net reacționar al sursei literare de la care pleacă, literatura de duzină a reverendului Thomas Dickson. Populația de culoare e înfățișată aici într-o lumină negativă, cu sublinierea pretensei ei

instinctualități primare și a pornirii neînfrânte spre violență, în timp ce Ku-Klux-Clanul ar chezașui, pasămite, salvarea Americii. Deformarea istorică operată de film este explicată îndeobște prin incapacitatea regizorului de a birui climatul în care s-a format (Griffith fiul unui colonel din armata sudistă), ca și prin alinierea regizorului la tentativele de reabilitare a sudului segregacionist întâlnite într-o zonă - e adevărat, o zonă restrânsă - a istoriografiei autohtone de la începutul secolului.

În fața valului de proteste pe care-l iscă deopotrivă prejudecata rasială și apologia clanului, Griffith încearcă să se apere printr-o broșură destul de cețoasă și neconvingătoare. Ceea ce s-ar putea numi răscumpărarea atitudinii ideologice din "Nașterea unei națiuni" va fi "*Intoleranță*", film care după spusele autorului constituie un protest împotriva oricărui soi de fanatism și "*Inimile lumii*" (1918), unde ruptura cu poziția ideologică afirmată în "Nașterea unei națiuni" dobândește un caracter expres. Aici întâlnim o secvență în care doi soldați americani - alb și negru - devin doi soldați prinși în vârtejul primului război mondial fraternizează în pofida deosebirii de culoare. Dacă viziunea griffithiană asupra istoriei americane rămâne alterată de preconcepții și de spirit partizan, cineastul reușește pentru prima oară să desăvârșească eforturile știute încă dinainte de 1915, întreprinse pentru a articula cinematograful ca un limbaj narativ.

Sadoul observă că "Nașterea unei națiuni" instituie un univers romanesc în care destinele individuale traversează fără discontinuități fresca istorică și că, în același timp, pe această relativ complexă structură epică se grefează multe elemente melodramatice în gustul epocii. Ca filmul să izbutească punerea în acord a dezvoltării de tip romanesc a intrigii cu evocarea istorică de amploare, altfel zis cu fresca, e nevoie de un limbaj nu numai organic, ci și suplu, de sinteza funcțională a celor mai diverse elemente de expresie cinematografică, acumulate de practica americană și străină de până la 1915.

Griffith pune într-un sistem, inovând mai mult sau mai puțin, mai degrabă mai puțin:

1. Cultivarea prim planului, integrat frazei de montaj pentru a-i puncta dramatismul sau pentru a o plasa în registrul analizei psihologice;
2. Folosirea diverselor tipuri de planuri cu orchestrarea lor dictată de aceeași idee a potențării efectului dramatic (vezi secvența asasinării lui Lincoln);

3. Întrebuințarea pe urmele mai vechiului "*Bătălia*", a unor mișcări de aparat remarcabile prin fluiditatea lor și, nu mai puțin, prin funcționalitatea lor estetică;

4. Practicarea unei diversități de tipuri de montaj, mai ales a montajului paralel, cum se întâmplă, de exemplu în final, unde panica familiei asediate e înfățișată în paralel cu sosirea membrilor clanului;

5. Exploatarea profunzimii câmpului, fructificarea experienței din "*Mușchetarii din Pig Alley*", precum și

6. Ridicarea la o altă forță estetică a planului detaliu, tip de plan integrat în dialectica montajului, tip de plan care încetează să mai fie o simplă mărire fotografică a unui amănunt.

La toate acestea se adaugă

7. Simțul binecunoscut al spectacolului, mărturisit de secvențe ca aceea a bătăliei de la Petersburg, a incendiului Atlantei,

8. Tehnica suspansului și atenția pentru expresivitatea obiectului (colivia, ca figurare simbolică, se va reîntâlni la cinești ca von Stroheim în "*Rapacitate*" și von Sternberg, în "*Îngerul albastru*").

"Nașterea unei națiuni" înseamnă un veritabil reper și în evoluția industriei cinematografice. Produs și distribuit de Griffith, filmul vine să întărească o industrie încă ignorată de marele capital. Griffith îl produce la "Fine Arts", una din cele trei case producătoare reunite în societatea cinematografică "Triangle Corporation" (celelalte două firme sunt: "K.A.Y." aflată sub conducerea lui Ince, specializată în westernuri și "Keystone" – Sennett, spațiu privilegiat al comediei burlești). Cele trei case au o rampă financiară comună și dispun de un organism unic de exploatare comercială, elemente de natură să transforme "Triangle Corporation" în cea mai importantă societate autohtonă de până la 1919. Cum "Nașterea unei națiuni" înregistrează un imens succes de public, cum profiturile încasate de Griffith se ridică la fabuloasa cifră de 1 milion de dolari, Wall Street-ul își va îndrepta privirile spre industria cinematografică în chip sistematic.

Prima mare firmă industrială care investește masiv în această industrie mănoasă e "Standard Oil". Investițiile Wall Street-ului consecutive episodului reprezentat de filmul lui Griffith, vor îngădui constituirea pe baze solide a primelor filme colos din SUA.

"Nașterea unei națiuni" provoacă prima mare mobilizare a opiniei publice americane. Dincolo de detaliul, nu lipsit de elocvență, al prezentării filmului lui Griffith la Casa Albă (pentru prima oară în istoria cinematografului american când se

întâmplă ca un film să fie arătat capului națiunii, iar Wilson va spune că "Griffith a scris istoria cu fulgere de lumină"). Dincolo de acest detaliu, "Nașterea unei națiuni" stârnește o polemică dintre cele mai aprinse, iar campania de presă va fi însoțită în unele orașe mari - New York, Boston - de demonstrații de stradă împotriva filmului. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu o operă care nu lasă indiferentă opinia publică democratică. Replica acesteia la vizionarea filmului lui Griffith va duce în cele din urmă la ideea constituirii primelor firme cinematografice cu caracter independent puse la punct de cineștii de culoare. Ele apar între 1916-1920 și, semn al trezirii conștiinței cineștilor negri, produc filme net antirasiste. Punctul de reper în această privință rămâne "*Nașterea unei rase*" (1918 - Emmett J. Scott). "Intoleranță" continuă pe făgașul deschis de "Nașterea unei națiuni", să integreze într-o configurație expresivă unitară, cuceririle expresive ale cinematografului de pretutindeni. Avem de-a face cu integrarea în plasma unei viziuni cinematografice personale, a multor sugestii împrumutate în special din cinematograful italian ("*Satana*" - Maggi cu ideea multiplicității spațio-temporale ca mijloc de obținere a simbolismului; "*Cabiria*" - Pastrone de unde regizorul american reține ideea sculpturilor uriașe cu valoare arhitecturală - giganții elefanți auriți din episodul babilonean), din cinematograful francez (un anumit rafinament pe care-l vedește ornamentica decorului din episodul "*Noaptea Sfântului Bartolomeu*", rafinament datorat influenței exercitată de "*Le film d'Art*"), din cinematograful danez (știința spectacolului e întărită de reperul bine disimulat reprezentat de "*Atlantis*", filmul lui August Blom) și din cinematograful suedez (atenția acordată detaliului psihologic, atât de evidentă în episodul "*Mama și legea*", episodul contemporan, se nutrește și din lecția realismului psihologic pe care Griffith o învață din "*Ingeborg Holm*", filmul pe care Victor Sjöström îl face în 1913 și care deschide așa numita "}coală Clasică Suedeză").

La influențele europene se adaugă experiența câștigată cu "*Judith din Betulia*", prefigurare a "*Intoleraței*" în perspectiva efectului spectacular și în aceea a formulei compoziționale.

"Intoleranță" este compus din patru episoade: cel al "*Patimilor lui Christos*", cel al "*Căderii Babilonului*", episodul masacrului din "*Noaptea Sfântului Bartolomeu*" și "*Mama și legea*", inspirat dintr-un fapt real petrecut în 1911 - reprimarea unei greve muncitorești de către miliția personală a unui mare industriaș din branșa chimiei (afacerea Steelow). Aflate pe paliere diverse de valori, cel mai înalt fiind ocupat de episodul

contemporan, toate cele patru povestiri se structurează într-o structură polifonică și fiecare dintre ele vine să configureze o ipostază a ideii centrale a operei, ideea fanatismului orb, al lipsei de toleranță generatoare de nedreptate și de suferință. Accentele sunt distribuite diferit în episodul francez; în prim-plan apare, de pildă, dezastrul produs de puritanism. În episodul babilonian, răul este născut de starea de decadentă. Crucificarea lui Isus apare ca injustiție supremă.

Cele patru episoade sunt intersectate într-un ritm din ce în ce mai viu, până a sugera identitatea circumstanțelor îndărătul căreia se deslușește același mecanism, împletire narativă menită să transforme această cavalcadă istorică, acest caleidoscop de elemente culese din spații și timpuri diferite, într-o imagine cu putere generalizatoare, într-o imagine cu ambiție filozofică.

Filmul este subîntitlat *“Lupta dragostei printre veacuri”* și, așa cum zice chiar Griffith, se axează pe două cupluri de opoziție: iubire - ură, caritate / milă - intoleranță.

Pudovkin, într-o analiză celebră, consideră că cineastul american nu izbutește să unifice în conștiința spectatorului fenomene atât de disparate și că tema filmului rămâne nebuloasă. Aceasta este formulată de Pudovkin astfel: “în toate timpurile și în toate țările intoleranța generează crima”. Griffith, zice teoreticianul rus, cade în pericolul temei ingenios circumscrise.

Pentru Eisenstein, “Intoleranță” constituie, înainte de toate, un model de compoziție. Avem de-a face cu “o dramă de comparații”. Analogia pe care spectatorul este invitat să o stabilească între elemente eterogene se sprijină pe prezența unui leit - motiv sugerat de un vers al lui Walt Whitman: imaginea unei mame care balansează un leagăn. Sensul simbolic al acestei imagini cu rol presupus unificator rămâne, însă, prea difuz, chiar neinteligibil dacă nu suntem în posesia cheii culturale - referirea la marele poet american.

Episoadele din “Intoleranță” interesează, fiecare luat în parte, prin calități care laolaltă alcătuiesc portretul înzestrărilor cinematografice multiple ale autorului. “Mama și legea”, povestire care constituie celula germinativă a filmului, transfigurează faptul real într-o povestire cu o limpede adresă socială, impregnată mereu de adevăr psihologic, o povestire spusă întotdeauna de Griffith cu sentimentul atașamentului față de personaje cu vibrație omenească și, în anumite momente, plină de tragism.

Episodul biblic ne reține atenția deopotrivă prin puritatea emoției lui și prin amploarea lui spectaculară. Ea se regăsește, conjugată cu suflul epic al scenelor de masă, în episodul babilonian, despre care legenda spune că a costat un milion de dolari, milionul pe care Griffith l-a câștigat cu “Nașterea unei națiuni”. Spre deosebire, însă, de “Nașterea unei națiuni”, “Intoleranță” nu se bucură de succes de public. Explicațiile acestui eșec financiar sunt multiple:

- lungimea filmului este neobișnuită pentru epocă (în versiune originală “Intoleranță” dura 34 – 35 min);
- caracterul inovator a structurii narative, bazată pe sugestia de simultaneism, structură care dezorientează pur și simplu publicul de la 1916;
- accentul pacifist al filmului aflat în dezacord cu atmosfera anilor în care SUA se pregătește să intre și intră în primul război mondial.

Începiată cu “*Lupta*” (1931), ultima perioadă a operei lui Griffith numără puține izbânzi. Cineaștii plătește tribut inerției, aplicării acelor tipare cinematografice care în 1915 / 1916 fuseseră în avangarda gândirii cinematografice, uitând că după 1920 cele mai multe dintre cuceririle lui de limbaj devin monedă curentă, iar nu puține dintre ele sunt depășite de regizori ca Chaplin (cel din “*Parizianca*”) sau von Stroheim.

Griffith rămâne în afara fluxului vital al unui american din anii '20 și singurele opere demne de amintit sunt “*Muguri zdrobiți*” (1919) și “*Drumul spre Est*” (1920), filme rotunde, relativ egale ca valoare a expresiei, de la un capăt la altul. “*Muguri zdrobiți*”, produs de United Artists (societatea de producție și distribuție cinematografică, înființată de Griffith, Chaplin, Douglas Fairbanks și Mary Pickford), este o melodramă cu un aer dickensian pentru că intimismul este colorat aici de un sentimentalism tandru, de o anumită compasiune, o melodramă, altminteri, academizantă ca limbaj, în nota vremii. Două elemente fac valoarea filmului: prima e replica la mentalitatea hollywoodiană în virtutea căreia asiaticul este înfățișat ca o ființă primitivă și perfidă, sau, în cel mai bun caz, ca o ființă asupra căruia se revărsă paternalismul autorului. Personajul lui Griffith, chinezul capabil de o profundă afecțiune umană, vine să răstoarne schema ideologică pe care am amintit-o, scemă sacrosantă în producția hollywoodiană a filmului, cum ne-o arată celebrul “*Stigmatizata*” al lui Cecil B. De Mille, în care odiosul asiatic e judecat de Sesuye Haiacawa. Celălalt punct de interes, de natură estetică de data aceasta, constă în stilul fotografic al filmului, cu neașteptatele lui jocuri

dintre claritate și neclaritate și cu delicatețea tonurilor lui fotografice, delicatețe care îi face pe criticii contemporani să vorbească despre “stilul impresionist al imaginilor”.

* În versiunea originală filmul conține unele secvențe realizate în culori, tot așa cum copia originală a lui “Intoleranță” practicase cașetarea ecranului.

“Drumul spre Est” pune în evidență, poate mai mult decât oricare dintre filmele regizorului, simțul lui Griffith pentru descrierea peisajului natural, precum și subtilitatea simbolismului care vine să încarce cu o valoare estetică suplimentară, vechiul montaj paralel, așa cum se întâmplă în secvența goanei eroinei pe ghețurile fluviului, secvență care constituie un neîndoielnic model pentru Pudovkin în “Mama”.

Thomas Harper Ince

Thomas Harper Ince contează în evoluția cinematografului american în dublă ipostază: ca producător și ca regizor. În ambele calități, cineastul are meritul indiscutabil de a propune o înțelegere mai fină a specificului cinematografic, demers datorat mai ales atenției acordate decupajului.

Ince producătorul supraveghează toate scenariile pe care o serie de regizori de la Triangle au sarcina de a le transpune în imagini cu o maximă fidelitate. Ei sunt doar simpli executanți ai scenariului regizoral pe care Ince îl așterne pe hârtie în amănunțime. Elaborarea decupajului regizoral scris ca instrument menit să asigure securitatea filmării și să constituie, tot în anumite limite, o oglindă a viitorului film, face din Ince un anticipator al lui Pudovkin, susținătorul așa-numitului “Scenariu de fier”. Decupajul filmelor realizate personal de Ince se caracterizează printr-o notabilă fluentă, prin exploatarea pe urmele lui Griffith a ideii de orchestrare a planurilor și pe exersarea efectelor de montaj, așa cum se întâmplă în “*Mânia zeilor*” (1914), unde montajul paralel se îmbogățește cu valența simbolică în stabilirea paralelismului dintre erupția unui vulcan și zbaterea sufletească a eroinei (vinovată de sinuciderea soțului ei) ori cum se întâmplă în “*Civilizație*” (1916), film construit pe formula multiplicității spațio-temporale pentru a atinge alegoricul, după modelul lui “*Intoleranță*”, cu același amalgam de epoci istorice – cea a lui Christ și cea a Kaiser-ului de pildă, dar fără virtuozitatea griffithiană.

Intuirea specificului cinematografic mai este argumentată și de tendința lui Ince spre esențializarea epicului, tendință pozitivă atunci când filmul atinge prin lapidaritate eficacitate, tendință regresivă atunci când el ajunge la o schematizare excesivă.

{n sfârșit, tot de presimțirea posibilităților pe care le are expresia cinematografică ține și tentativa regizorului de a reduce importanța insertului. Ince limitează numărul inserturilor și le conferă un rol pur indicativ (indicații privind identitatea personajelor, precum și locul și timpul acțiunii), evitând un mare pericol atât de răspândit în cinematografia vremii, pericolul de a transforma inserturile într-un succedaneu (inlocuitor) al dialogurilor.

Tendința spre abolirea insertului, inițiată în 1913 de "*Băiatul de la munte*" produs de firma italiană Celio Film avea să se întărească în anii '20 așa cum o dovedește între altele "*Ultimul dintre oameni*" Murnau și "*Omul cu aparatul de filmat*" Dziga Vertov.

Limitarea importanței insertului operată de regizorul american e unul dintre pașii meniți să ducă spre experiențele lui Murnau și Vertov, cu alte cuvinte spre afirmarea capacității noii arte de a se exprima prin însăși dialectica imaginilor suficientă sieși și nu cu ajutorul cârjelor verbale; în epoca maturității, cinematograful mut reușește să devină -zice Jean Mitry - o narațiune în imagini, încetând să fie o narațiune cu imagini.

Opera de producător a lui Ince se înscrie în cele mai diverse registre, cultivă cele mai felurite genuri, de la comedia sentimentală (specialistul în această formulă rămâne Charles Miller) la drama psihologică cu substrat social (principalul regizor e, în această zonă, Scott Sidney, cu "*Italianul*" (1915), film reper pentru realismul notației ambientale și pentru nota lui documentaristă, rară în melodramele timpului).

Genul pe care îl preferă Ince producătorul, rămâne western-ul.

Sadoul spune că Ince ca producător, de fapt ca veritabil autor al westernurilor semnate de simplii regizori artizani se dovedește a fi un poet liric, sensibil la prezența naturii, un poet înzestrat cu simțul epic al luptei.

Regizat de Ince în 1911, "*Peste câmpuri*"/"*Peste câmpii*" îndreaptă producția de westernuri spre istorisire amintind de o saga a aventurilor romantizante ale cowboy-ului, personaj înconjurat de o aură eroică, aflat într-un etern conflict cu violența, necinstea, injustiția, prins în confruntarea dură cu natura potrivnică, mitizat.

Două caracteristici principale au westernurile produse sub bagheta lui Ince:

a) tratarea peisajului natural ca personaj dramatic - lecție asimilată în scurt timp de cinematograful clasic suedez;
b) naturalețea actoriei dezbatută de ticurile teatrale, așa cum o dovedesc prestațiile lui William S. Hurt, eroul din "*Arianul*".
Ca regizor, Ince dovedește stringență epică (inclusiv în "*Invadatorii*" (1912)-unul dintre puținele filme din epocă în care autorul ia partea indienilor), simțul efectelor spectaculare de anvenzură (vezi, știința de a folosi o masă impresionantă de figuranți în "*Bătălia de la Gettysburg*" (1913)) și talent plastic îndeosebi în ceea ce privește compoziția cadrului și revelarea valorii dramatice a luminii (vezi, mai cu seamă, "*Civilizație*").

Mack Sennett (Michael Sinnott)

Mack Sennett are întocmai ca Ince o mare vocație de animator. După ce își făcuse exercițiile de digitație în comedii de la "Biograph", cineastul fondează în 1912 firma "Keystone" unde lucrează ca regizor, coscenarist, supervizor, monteur și producător. Sennett va lansa, sau va contribui la consolidarea carierei lui Chaplin, Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon, Fatty, Ben Turpin, Al Saint John sau Mabel Normand, pilonii burlescului din anii 1910 / 1920, tot așa cum Griffith va fi maestrul lui Erich von Stroheim, King Vidor ("*Aleluia*" primul film din istoria cinematografului jucat în totalitate de negri) și Raoul Walsh - cinești cu o contribuție esențială la progresul filmului narativ psihologic, iar Ince va fi învățătorul cinematografic al lui Frank Borsage (autor de filme psihologice, foarte aproape de melodramă), un alt exponent de seamă al aceluiași filon.

Sennett redescoperă tradiția autohtonă și cea străină a burlescului potențând-o în termenii unui stil original cristalizat până în ultimele lui detalii, reușind să impună o veritabilă școală.

Producția de la Keystone înregistrează mai multe vârste stilistice:

a) prima vârstă, cuprinsă între 1912-1913 se definește mai ales prin reluarea sugestiilor la care fusese sensibil încă McCucheon - părintele formulei, provenite din teatrul de music-hall anglo-saxon și din reprezentația de circ. Sunt privilegiate goana-urmărirea, travestiul, gag-ul violent, comicul gros cu o nuanță licențioasă. Nu mai puțin, producțiile din 1912-1913 se caracterizează prin întrebuințarea relativ frecventă a trucajelor

convocate nu o dată pentru mărirea coeficientului spectacular al acțiunii și, mai ales, pentru a da gag-ului un aer fantastic. Prima vârstă a burlescului propune filme în care improvizația joacă un rol esențial. În general, ele sunt realizate fără un scenariu prealabil, regizorul având în minte doar canavana povestirii, găsim gag-ul la fața locului sau aplicând gag-urile prezente în rețetarul datorat așa numiților gagmani dintre care faimos rămâne Frank Capra devenit ulterior regizor, gagmanul lui Harry Laugdon.

b) cea de-a doua vârstă stilistică a burlescului sennettian se precizează net după 1915. Trucajele încep să fie abandonate, se desăvârșește stilul de joc colectiv (în cazul comicalului de echipă) și, fenomen de mare importanță, se descoperă ambianța reală producându-se ieșirea masivă a comediei din platou.

Ieșirea în stradă se soldează cu apariția și cu exploatarea unor noi obiecte comice: automobilul, tramvaiul, trenul, balonul, precum și cu apariția în galeria personajelor celor mai des întâlnite a polițistului, de regulă, gândit ca o imagine a autorității supusă ironiei deriziunii.

Prelungind o sugestie veche a burlescului, întâlnită încă în comediile lui

John Bunny - dintre actorii americani, sau la Max Linder - dintre cei europeni, Sennett își construiește comediile în funcție de prezența unei măști comice, cu alte cuvinte a unui tip definit printr-o unică notă caracterologică, printr-un personaj energetic tipizat. Ideea e subliniată de Sennett în "*Psihologia comicalului cinematografic*" (1918 - eseu).

Aici autorul înșiruie personajele susceptibile de a produce hazul și situațiile în care ele trebuie să fie angrenate, ca de pildă:

Predicatorul - trebuie să aibă ochii bulbucăți și să poarte favoriți, în nici un caz să fie tânăr și bărbierit și să fie mereu supus unor proaste tratamente;

Judecătorul (omul legii) - îmbrăcat elegant, e nimerit să fie înfățișat în plin scandal casnic.

Deducem din exemplele acestea, și din altele, că Sennett ia peste picior solemnitatea, poza, mizând pe efectul comic stabilit între imaginea tradițională a personajului și degradarea neașteptată a acesteia. E probabil un reflex al comicalului popular mai grosolan, dar vital și nu e întâmplător că eseul face trimitere la Comedia dell'Arte citându-l pe Carlo Gozzi.

Cea de-a treia vârstă stilistică a burlescului sennettian, vârsta maturității, se plasează în anii '20 și e jalonată în primul rând de trecerea masivă la lung metraj.

Primul lung metraj fusese realizat în 1916 și editat doi ani mai târziu. "*Mickey*" al lui Richard Jones, unde Mabel Normand alternează registrul exploziv al slepticului și registrul comediei sentimentale și unde principala vedetă feminină a școlii sennettiene face dovada măsurii și chiar a fineții sale de joc, căci Normand se numără printre puținii actori burlești care știu să evite grimasele.

După "*Mickey*" producția sennettiană va face loc, din ce în ce mai mult, lung metrajului, cu succes în unele cazuri, cu eșecuri clare în altele, anume în cazurile în care economia narativă a filmului de lung metraj vine să compromită densitatea de gag-uri: se produce o sărăcire a arsenalului de gag-uri, evident cu excepția lui Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd și Harry Lendon. Toți acești comici propun lung metraje care duc stilurile individuale, și în același timp stilul colectiv, cel al școlii burlești, la desăvârșire.

CINEMATOGRAFUL ITALIAN

Producția italiană timpurie, sprijinită pe aportul câtorva firme puternice cum sunt **Ambrosio**, **Cines** și **Itala Film**, o producție care știe să profite de experiența tehnicienilor de peste Alpi invitați în studiourile de la Torino, Milano și Roma, își găsește repede fizionomia estetică proprie.

"*Luarea Romei*" - **Filoteo Alberini**, îatăul film de ficțiune realizat în peninsulă (1905), inaugurează filonul principal al cinematografului autohton - evocarea istoriei. "*Luarea Romei*" reînsuflețește acel moment cheie care desăvârșește procesul constituirii unității statale italiene și o face recurgând la ambianțe reale și la recuzită autentică. Începând cu filmul lui Alberini, risorgimento-ul devine unul dintre vectorii tematici ai filmului de istorie indigen. Celălalt este reprezentat de evocarea antichității romane și el există în producțiile peninsulei de-a lungul întregului cinematograf mut, ca de altfel și mai târziu.

Încă de la "*Luarea Romei*", italienii descoperă o formulă expresivă pe care o vor exploata intens și care va fi un veritabil model pentru filmul istoric european, cel rus și îndeosebi cel german, ca și pentru filmul american. E vorba de superproducție. Cu tot ceea ce implică ea ca seducții

spectaculare: de la masa impresionantă de figuranți, la grandoearea scenografică.

Câteva filme au valoarea unor jaloane pe acest drum al punerii la punct și al desăvârșirii superproducției.

"*Ultimele zile ale orașului Pompei*" al lui **Luigi Maggi** (1908) - primul spectacol de mare montare pe care italienii reușesc să-l impună în ochii publicului european, reține atenția prin sensibilitatea la spațiul natural, prin amploarea decorurilor și prin experimentarea acelei tehnici de care își va aminti **Giovanni Pastrone** în "*Cabiria*" (1914) și care va rămâne în arsenalul scenografilor de pretutindeni până la începutul anilor '50: tehnica imitării marmorei prin plăci de sticlă pictate. Acest truc scenografic, extrem de economic, se întâlnește la Hollywood până la începutul anilor '50.

Tot Maggi propune în "*Nunta de aur*" (1912) o inovație fundamentală. Filmul este construit **în întregime** din flash-back-uri. Cu alte cuvinte, întoarcerea în timp devine aici principiul fundamental al structurării discursului filmic. Întreaga povestire se structurează prin deplasări de la prezent - un cuplu își sărbătorește nunta de aur - la trecut, memorarea biografiei celor doi eroi cu tinerețea lor tumultoasă, consumată în armata garibaldiană.

"*Satana*", al aceluiși Maggi (1912), alegorie despre prezența răului de-a lungul vârstelor umanității, schițează un tip de compoziție pe care o va duce la virtuozitate **Griffith**. Răul e întruchipat în diversele episoade ale naivului apolog al lui Maggi de: Lucifer, de un călugăr din Evul Mediu care a inventat absintul, sau de un rege al oțelului în epoca strict contemporană. Fiecare episod e, narativ vorbind, de sine stătător; constituie un capitol distinct al povestirii, juxtapunerea episoadelor instituind sensul simbolic.

La **Griffith**, acest gen de compoziție e imitat în "*Judith în Betulia*" (1914) și depășit în "*Intoleranță*" (1916), unde avem de-a face cu o permanentă intersectare a episoadelor cantonate în spații și în timpuri diferite. După Griffith, exploatarea multiplicității spațio-temporale în ideea creării unui simbol, alegorie sau parabolă, se regăsește la **Thomas Harper Ince** ("*Civilizație*"), la **Dreyer** în "*Pagini în cartea lui Satana*" etc.

"*Quo Vadis*" - **Eurico Quazzoni** (1912) constituie un punct de reper în evoluția estetică a filmului istoric italian, nu numai pentru regia scenelor de masă și somptuozitatea lor vizuală, ci și pentru ponderea pe care o au aici decorurile tridimensionale. Victoria scenografiei volumetrice asupra celei

bidimensionale are consecințe benefice asupra decupajului, căci profunzimea spațială, implicată de decorul în volum, îngăduie o mai mare libertate de mișcare a actorilor, după cum permite explorarea spațiului prin mișcări de aparat; cucerire încă firavă pe care o va consolida "*Cabiria*".

Filmul lui **Pastrone** confirmă supremația cinematografului istoric preinsular, constituind un fel de enciclopedie a achizițiilor expresive ale genului. În primul rând, "*Cabiria*" vădește o flexibilitate a limbajului cinematografic, neobișnuită în epocă.

Ea se datorează, în principal, folosirii așa-numitului **carelo**, strămoșul căruciorului de travling din zilele noastre. Dispozitivul permite înscrierea aparatului pe o traiectorie nu numai rectilinie, ci și pe una sinuoasă, după cum el face posibilă exersarea principalelor variante de travling: travling înainte, înapoi, lateral. În majoritatea cazurilor ele nu au decât o valoare descriptivă. Rareori una analitică, așa cum sunt câteva travlinguri înainte, până spre prim-plan-ul actorului.

Limbajul din "*Cabiria*" propune și o utilizare sistematică a luminii artificiale. În sine, lumina artificială nu e o noutate, dar știința cu care șeful echipei operatoricești - **Secundo De Chomon** - o exploatează, face ca filmul lui Pastrone să o acrediteze pentru totdeauna în panopia operatorului. Lumina slujește continuitatea narativă, ca în faimosul cadru în care Arhimede filmat în prim-plan e luminat în așa fel încât pare că se află la fața locului în clipa dezastrului - incendierea flotei - după cum iluminarea va căpăta o funcție dramatică în planul atmosferei, așa cum o arată secvența sacrificării copiilor în templul lui Baal / Meloch (zeu cartaginez), secvență în care prim-planurile preoților sunt rezolvate cu ajutorul sursei luminoase plasate jos pentru ca figurile să capete un aer straniu, dar nu chiar înfricoșător.

"*Cabiria*" folosește machetele - cucerire mai veche a cinematografului, întâlnită încă la Méliès, numai că machetele lui De Chomon sunt, spre deosebire de cele ale lui Méliès, de o mare fidelitate față de model și sunt micșorate cu o siguranță tehnică de-a dreptul impresionantă.

"*Cabiria*" înseamnă pentru destinul cinematografului italian nu numai un punct de concentrare a experiențelor, ci și un prototip narativ. Filmul lui Pastrone are mișcarea vioaie a povestirii de aventuri și maniherismul basmului, propunând primul erou destinat popularității pe care îl crează ecranul italian - **Maciste**, interpretat de non-profesionistul **Bartolomeo Pagano**, muncitor în port la Genova, devenit apoi

actor profesionist. Maciste întruchipează uriașul cu suflet generos, gata oricând să sară în ajutorul celor aflați în primejdie, întrupează un soi de Hercule candid, care fusese prefigurat de **Ursus** din "Quo Vadis" al lui **Senckievicz** și **Quazzoni**.

După "Cabiria", Pagano reia personajul în "Maciste" al aceluiași Pastrone în 1915 și în numeroase filme realizate până la sfârșitul anilor '20, unde bravul, loialul, neînfricatul Maciste se înfruntă cu Cimaste, întruchiparea răului.

Personajul va reînvia peste decenii, odată cu înflorirea filmului neo-mitologic în cinematograful italian, odată cu afirmarea așa-numitului **peplum**, survenită în prima jumătate a anilor '60, când miticul Maciste e interpretat de campioni de culturism.

Succesul de care se bucură personajul face ca cinematograful italian al anilor 1915-1930 să fie populat de numeroși imitatori ale căror filme privilegiază elementul aventuros - peripeție și performanța fizică, sportivă chiar. În această galerie figurează, alături de Maciste, **Ajax** (**Carlo Aldini**), **Saetta** - săgeată - (**Domenico Gambino**) și **Ausonia** - italic - (**Mario Guaita**).

CINEMATOGRAFUL FRANCEZ PÂNĂ LA PRIMUL RĂZBOI MONDIAL

Evoluția cinematografilei franceze în primul deceniu al secolului ascultă de tendința spre diversificare expresivă prezentă în câteva arii distincte reprezentate de producția unor firme de prestigiu cum sunt: **Pathé**, **Gaumont**, **Eclair** și **Le Film d'Art**.

Pathé, întemeiată în 1896 de cel care avea să fie supranumit

Napoleon al cinematografului, Charles Pathé, înregistrează până în 1896 o progresează întărire a structurii ei comerciale, a armăturii ei tehnice și economice. Până la această dată, Pathé construiește un studio în Montreuil, o fabrică de peliculă la Vincennes și un laborator la Jouville. Curând, filmele cu sigla cocoșului galic, vor domina nu numai piața indigenă, contribuind la ruinarea norocului comercial al casei Star Film a lui Méliès, ci și piața externă, în primul rând cea americană. Astfel, în anul 1910, Pathé are peste 20 de filiale deschise în străinătate.

Producția de la Pathé poate fi înfățișată ca o arenă în care epigonismul se confruntă cu tendința spre originalitate. Imitația se observă lesne în zona feeriilor unde, pe urmele lui Méliès, se exploatează trucajul și în sfera actualităților reconstituite, unde punctul de referință rămâne tot autorul “Procesului Dreyfusse”. Dintre actualitățile reconstituite datorate lui Pathé se detașează “*Revolta de pe crucișătorul Poteomkin*”, realizat în 1905 de **Lucien Nonguet** și produs de **Ferdinand Zecca**.

“*Revolta de pe crucișătorul Poteomkin*”, e reținut în istoria elaborării limbajului cinematografic pentru prezența câtorva panoramice. Altfel, el suferă de toate viciile teatralismului, întocmai ca reportajele simulate ale lui Méliès.

În sfârșit, mimetismul se întâlnește și în câmpul comediei, unde modelele urmate sunt cel englez și cu osebire cel american, în varianta burlescului.

Efortul de originalitate al firmei se găsește în cultivarea dramelor așa-zise realiste, numite în catalogul societății “scene dramatice sau realiste”. Orientarea spre acest filon tematic și în același timp spre o formulă cinematografică inedită în contextul local, se datorează lui Zecca, nu numai ca producător, ci și ca regizor.

Zecca semnează în această dublă calitate:

- “*Povestea unei crime*” - 1901
- “*Victimele alcoolismului*” - 1902
- “*Apașii din Paris*” - 1905
- “*Incendiatoarea*” - 1905

Scenele dramatice sau realiste amestecă senzaționalul cu pitorescul, melodrama crâncenă cu vagi reminiscențe din literatura naturalistă (de pildă, “*Victimele alcoolismului*” încorporează două - trei sugestii din “*Cârciuma*” lui Zola), exploatează efectele tari și gustul pentru elementul sanguinar.

Aceste filme reprezintă trăsătura de unire dintre prima încercare de a cultiva drama și melodrama senzațională, încercare operată de englezi și de filmele lui **Victorin Jasset** și **Loius Feuillade**, cei doi cinești francezi care acreditează gustul pentru aventura criminală, primul, în serialele de aventuri realizate pentru firma Eclair, cel de-al doilea, în foiletoanele, tot de aventuri, realizate pentru firma Gaumont.

Din această clipă cinematograful mondial se va năpusti, pur și simplu, asupra acestei mine inepuizabile de subiecte cu succes comercial garantat încă din start, astfel încât asistăm la lansarea unor veritabile serii cum e, de pildă, “*Viața așa cum e*” a lui Feuillade sau “*Scene din viața reală*” a lui Blackton. Unele

filme din suita acestor istorii năprasnice prezintă interes și-n planul limbajului cinematografic.

“Victimele alcoolismului”, bunăoară, folosește, în parte, recuzită reală. Mai toate filmele lui Zecca întrebuintează insertul (lui Zecca i se atribuie, în Franța, această inovație, dictată în ultimă instanță de încercarea de a face față exigențelor puse o dată de o narațiune mai complexă); în cinematograful american, cel care introduce intertitlul (insertul sau didascalia) este Porter - cu *“Coliba unchiului Tom”* - 1903, lucru știut cu precizie astăzi.

“Povestea unei crime” conține o noutate impresionantă. Juxtapunerea prezentului și a trecutului în cuprinsul aceluiași cadru. Păzit de un gardian, un condamnat la moarte se află în celulă. Adoarme și visul său, rememorarea șirului de evenimente care l-au împins la delincvență, apare vizualizat într-o imagine aflată deasupra patului în care se află eroul. Avem de-a face cu încastrarea unei imagini într-o altă imagine. Soluția este explicată de majoritatea istoricilor cinematografului francez ca un ecou al montărilor de teatru simultaneiste, una dintre îndrăznelile teatrului francez de la cumpăna secolelor.

Același procedeu îl întâlnim în filmul lui **Alf Sjöberg** - *“Domnișoara Iulia”*, pentru ca procedeu, stăpânit de o mână de maestru, să apară și în *“Fragii sălbatici”* al lui **Ingmar Bergman**.

Soluția lui Jasset rămâne interesantă și dintr-un alt motiv. Oniricul capătă o colorație premonitoare - visul eroului se încheie cu imaginea ghilotinei căzând, după care vedem sosirea plutonului de temniceri care îl vor conduce pe condamnat la eșafod. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu încercare de a conjuga flash-back-ul cu flash-forward-ul, de vreme ce visul se sfârșește cu o emancipare.

Producția **Casei Gaumont**, marea rivală a firmei Pathé, se împarte în genurile și formulele tradiționale ale vremii. De la drama sentimentală, unde înregistrăm tentative mai numeroase și mai robuste decât cele ale lui Pathé de a conferi o anumită consistență realistă spațiului, și aceasta prin folosirea obiectului real, la comedia cu trucaje în care excelează **Alice Guy**, prima regizoare din istoria cinematografului. Punctul original al producției de Gaumont e reprezentat de descoperirea, în context european, nu mondial, a animației, descoperire datorată lui **Emil Cohl**.

Cohl experimentează, deopotrivă desenul animat, cartoanele decupate, filmul de păpuși și animația de obiecte. Cineastul are o bună intuiție a întrebuintării materialului, fie în sensul exploatării calităților lui, fie în acela al sfidării acestora. Ne-o arată, printre altele, filmele realizate cu ace, bețe de chibrituri sau gravuri alese din vechi albume. Nu mai puțin, Chol pune la punct tehnicile mixte. De pildă, *"Fantasmagorie"*, lucrat în 1907, apărut pe ecrane în 1908, combină desenul animat și cartoanele decupate, iar *"Binetoscopul"* (1910) asociază desenul animat și actorul în carne și oase. Intuiția vizionară a părintelui animației europene e confruntată și de practica desenului animat.

În această pană, Chol exersează transformismul. Neîntrerupta metamorfoză a liniei și a formei. O linie de un grafism incisiv, o formă decis energic compusă. Principiul transformismului îi îngăduie lui Chol gag-uri de o anumită ingenuitate, nu lipsite de savoare.

"Microbii veseli" (1909) ne arată transformarea personajelor umane în personajele zoomorfe. O soacră, bunăoară, se preschimbă într-un papagal, căci ea este cicălitoare (ca orice soacră) și limbută.

Transformismul, mijlocul esențial prin care Chol se eliberează de sub tutela graficii de revistă, ori de bandă desenată, face din autorul francez un anticipator al unei întregi linii din evoluția animației mondiale, acea linie la care se eferea **McLaren** atunci când spunea că animația nu este arata desenelor însuflețite, ci arta însuflețirii desenelor.

Cohl, după ce acordase producției de la Gaumont privilegiul întietății în exploatarea posibilităților expresive ale animației, va lucra la Pathé și la Eclipse, urmând făgașul care îi asigurase notorietatea, nu numai națională. Cu alte cuvinte, rămânând fidel descoperirilor făcute în epoca producției Gaumont.

Firma **Eclair** este în cinematograful francez leagănul filmului serial. Originalitatea producției de la Eclair stă tocmai în această isteață strămutare în câmp cinematografic a tiparului de povestire aventuroasă atât de răspândită în ziarele și revistele vremii în America. Se produce pentru prima dată transpunerea formulei în cinematograf și în Franța, după modelul american - Victonin Jasset propune o narațiune împărțită în unități de sine stătătoare, fiecare cu cap și coadă, unități rotunde și, de vreme ce avem de-a face cu o specie a cinematografului de acțiune, captivante fie prin prezența

enigmei, fie, atunci când misterul e lămurit de la bun început, prin urmărirea parcursului traseului detectivist. Trăsătura de unire e reprezentată de prezența aceluiași personaje. De pildă, detectivul Nick Carter în *“Aventurile lui Nick Carter”* (1908) sau Zigomar - asasinul cu gagulă din *“Zigomar”* (1910).

Celălalt canon al serialului de aventuri va fi aplicat în Franța de către Feuillade. Ca în povestirile aventuroase publicate în presă, ca în filmele americane, Feuillade va întrerupe povestirea în momentele ei de mare tensiune, va amâna rezolvarea situației pentru episodul următor.

În afară de ideea imitării serialului american, Jasset mai are un merit la scară autohtonă, acela de a inaugura principiul trupei potrivit căruia fiecare personaj e interpretat în oricare din episoadele serialului de către același actor, lege de aur respectată până astăzi, inclusiv în seialele de televiziune.

Jasset stabilește, tot în perimetrul autohton, arsenalul stilistic ale genului cu turnurile neprevăzute ale intrigii, cu accentul pus pe suspans, naivele efecte senzaționale de care acesta nu va scăpa multă vreme, cu atenția acordată ideii de ritm cinematografic. Câteva din aceste trăsături instalează serialul de aventuri în avanpostul bătăliei duse pentru teatralizarea cinematografului francez. Nota cu adevărat personală a cineastului rezistă în sensibilitatea lui la peisajul citadin. E vorba de forburgurile parisiene în care se desfășoară peripețiile lui Nick Carter sau aventurile sângeroase ale lui Zigomar, prefigurare indiscutabilă a lui *“Fantomas”* al lui Feuillade.

Le Film d'Art, casă de producție fondată cu sprijinul autorilor și actorilor de la Comedia franceză, imprimă cinematografului autohton și mondial o orientare menită să despartă definitiv cinematograful de vulgarul spectacol de bâlci, orientare destinată să afirme demnitatea estetică și culturală a noii invenții.

Pentru cineștii de la Le Film d'Art, cinematograful, aflat în căutarea acestei demnități, rămâne, însă, o sucursală a teatrului.

“Asasinarea ducelui de Guise”, realizat în 1908 de **André Calmette** și

Le Bargy (primul se ocupase de miza-n scenă, cel de-al doilea, actor cu reputație, de actorie) moștenește din teatru structurarea materiei după tipicul piesei ca divizarea ei în acte și, respectiv, în tablouri, iar reprezentația teatrală, ticurile aflate la mare cinste pe podiumul comediei franceze. E vorba

de un întreg depozit de gesturi și de atitudini corporale cu semnificație fixă, un rezervor de semne pe care-l va prelua melodrama jucată de dive (în cinematograful italian).

Un repertoriu de semne care suferă de emfază. În distribuția filmelor produse de Film d'Art, ca și în aceea a filmelor produse de inițiatorii lui Le Film d'Art, în primul rând S.C.A.G.L., filială a lui Pathé, apar marile glorii ale scenei naționale. Într-un repertoriu cinematografic bizuit pe ecranizarea teatrului clasic francez (Pierre Corneille, Jean Racine, Molière) și a dramaturgiei moderne în vogă (Dumas fiul, Victorian Sardou). De pildă: Sarah Bernhardt, Réjane, Mounet Sully, Du Max, Marie Ventura.

Experiența întreprinsă de Le Film d'Art trebuie supusă unei judecăți nuanțate dacă vrem să înțelegem de ce filmul de artă a izbutit în pofida defectelor lui evidente să exercite o puternică influență asupra cinematografului străin, de la cel italian, la cel american, de la cel rus, la cel românesc și să trezească admirația unor cineaști de talia lui Griffith și Dreyer. Dacă filmul de artă nu este decât o întoarcere la teatru, în ceea ce privește decupajul, el marchează un net progres în latura elaborării dramaturgice a operei cinematografice. Narațiunea câștigă în organicitate, e mai funcțională în diversele ei segmente, nu mai constituie o simplă succesiune de tablouri. Desigur desprinderea de structura teatrală nu e radicală, dar ea înseamnă o desprindere a compoziției întâlnite la Méliès. Stilul de joc, promovat de Le Film d'Art, suferă, neîndoindu-se, de grandilocvență, dar el are meritul de a rupe cu gesticulația mariotenistică, cu gesticulația întâmplătoare a actorului de film de până atunci. Chiar dacă e pompos, e un stil constituit ca atare. În sfârșit, filmul de artă (Le Film d'Art) consfințește cinematograful ca un spectacol care ține de cultură, nu de divertismentul de bălci. Toate aceste elemente sunt preluate în măsuri și moduri deferite de practica mondială. Principiul fundamental după care se ghidează Le Film d'Art, subiecte faimoase și actori faimoși se va regăsi în cinematograful american. Preocuparea pentru exactitatea scenografiei în cazul filmelor de epocă se întâlnește în filmul istoric italian și german, ca de altfel și în cel hollywoodian.

Prezența marilor actori de teatru, ca atracție pentru publicul larg, se verifică pretutindeni, inclusiv la noi, unde vedeta filmelor produse de Leon Popescu e Marioara Voiculescu.

CINEMATOGRAFUL DANEZ

Pe cât de scurtă, pe atât de surprinzătoare, înflorirea cinematografului danez se datorează, cum se întâmplă adesea în epoca de început a cinematografului, existenței unei firme solide. E vorba de Casa de Producție **Nordisk**, întemeiată în 1906 de **Ole Olsen**, cel care deschisese cu un an înainte, primul cinematograf stabil din Copenhaga.

Primul succes al lui Nordisk, "*Vânătoare de lei*" (1907), realizat de **Viggo Larsen**, contează în perspectiva destinului său sociologic, nu din unghi estetic.

Filmul lui Larsen înfățișează vânarea unui leu în mijlocul dunelor și la țărmul mării insistând asupra detaliilor violente ale operației (măruntaie) - jupuirea animalului, golirea lui de viscere. Considerându-l prea brutal, Ministrul Justiției îl va interzice.

După acest prim succes senzațional, Nordisk se orientează repede, încă din anii 1907 - 1908, spre ecranizări sub impulsul aceluiași Larsen, ceea ce s-a numit perioada literară a firmei, implicând o sistematică trecere pe ecran a literaturii naționale, dar și a celei străine (Strinberg, Dumas Fiul, Sardou ș.a.). Nu reprezintă decât o epocă de exercițiu stângaci deopotrivă pentru principalul regizor al firmei, Larsen, și pentru noii veniți. Dintre aceștia se detașează **August Blom** și **Urban Gad**. Amândoi semnează în 1910 câte o melodramă, gen pe care danezii îl vor frecventa cu ambiția de a-i conferi o colorație particulară.

"*Trafic de carne albă*" - Blom - și "*Abisul*" - Gad - fixează două formule. Primul încearcă să dea melodramei o dimensiune socială, cel de-al II-lea schițează acel caracter stilistic esențial pe care-l va avea producția de gen de la Copenhaga, anume aglomerarea catastrofelor, aerul sumbru, deosebit de sumbru al istoriilor povestite.

Un an mai târziu, "*Cei patru diavoli*" al lui **Robert Dinesen**, lucrat în colaborare cu **Alfred Lint**, descoperă un microunivers pe care cinematograful danez îl va exploata de nenumărate ori: lumea circului, a spectacolului de circ, univers din care vor proveni câteva dintre personajele predilecte ale melodramei daneze: "*Dansatoarea pe sârmă*" sau "*Acrobata*"

cântăreață". I se alătură "*Ofițerul de carieră*" (în galeria tipologică a melodramei) și "*Bancherul*", aduși la dezastrul sufletesc, moral, fizic și financiar de tenebroasele femei fatale. Galeria este întregită de prezența pitorească a țigăncii, pentru a se pune la punct un stil de melodramă distinct.

"*Cei patru diavoli*" - istorie aventuroasă a patru acrobați de circ e întâiul succes pe scară europeană a cinematografului danez și e unul impresionant de vreme ce Nordisk vinde în Europa 300 de copii (record bătut, puțin timp mai târziu, de cele 400 de copii "*Quo vadis*" de către **Enrico Guazzoni**, unul din prototipul superproducției italiene).

Prosperitatea comercială a cinematografului danez se verifică pe o piață întinsă, alcătuită în principal de celelalte scări scandinave, de Germania și de Europa Centrală, precum și de Rusia.

Nordisk devine cea de-a II-a firmă europeană în ceea ce privește desfacerea produsului cinematografic, după Pathé.

Încasările indicate fac ca danezii să săvârșească un gest curajos, anume să mărească durata filmelor. La mijloc se află un calcul comercial. Consecințele lui estetice sunt, însă, prețioase. Pentru că cineastul caută și găsește parțial o nouă strategie a narațiunii, în funcție de durata filmului, renunțând să mai înghesuie o materie epică bogată într-o singură bobină.

O altă urmare a sănătății cinemtografului danez e, fără îndoială, deschiderea gustului spre spectacolul cinematografic de mare amploare.

În 1913 apare "*Atlantis*" al lui August Blom, reconstituire a naufragierii unui pachetbot în drum spre lumea nouă, inspirată de scufundarea Titanicului și e lucrată cu recuzită reală. E vorba de un vapor dezafectat.

La 1913, socotit anul de apogeu al producției autohtone, cinematograful danez și-a stabilit fizionomia expresivă proprie. Melodrama, de obicei fără happy-end, rescrie adeseori motivul destinului. Specialiștii în această privință rămân Blom și Gad, amândoi, dar mai ales ultimul transformând-o pe **Asta Nilsen** în imaginea vampeii și-n același timp a unei femei eliberate, într-o anumită măsură, de stereotipiile cu care cinematograful european al epocii tratează personajul feminin și, în general, condiția femeii.

Actrița plecă la Berlin împreună cu **Urban Bad**, unde până în 1920 va relua, cu minime variații, personajul care o impusese în țara natală. În filmele din anii '20, Asta Nilsen va face dovada unei vocații de tragediană greu de comparat cu înzestrarea cu tragic ale altor actrițe. Doar **Eleonora Duse**,

marea actriță de teatru, va ști să ajungă la puritatea și intensitatea emoției în *“Cenușă”* (1916) al lui **Febo Mari**. *“Cenușă”* este unicul rol în cinematograful pe care îl va face Eleonora Duse.

Asta Nilsen joacă în anii '20 în Germania eroinele lui Stendhal (Vanilla Vanil), Stringberg (d-ra Iulia), Dostoievski (Nastasia din *“Idiotul”*) și personajele aflate sub aceeași zodie a nefericirii din: *“Ulița durerii”* a lui **Georg Wilhem Pabst** și *“Tragedia străzii”* al lui **Bruno Rahn**.

Originalitatea cinematografului danez în zona melodramei e întruchipată nu numai de Asta Nilsen și de suratele ei, între care **Clara Pontoppidan**, ci și de junele prim n° 1, **Valdemar Psilander**, actor specializat în rolurile de tineri din lumea bună, încăpuți în ghearele femeii fatale. Psilander poartă frac, joben și un fular de mătase alb și prin sensibilitatea sa lunguroasă, îl anticipează pe Rudolph Valentino.

Alături de melodramă, cultivarea fantasticului constituie un alt element care individualizează cinematograful de la Nordisk și de **Kinografem**, firma rivală.

Practicarea fantasticului se face în termenii celor mai diverse specii și formule cinematografice.

În primul rând trebuie pomenită alegoria. Filmul exponențial rămâne *“Un oaspete de pe lumea cealaltă”* al lui Blom, realizat în 1914, unde totul se polarizează în jurul ideii de fatalism. Într-o fermă locuită de doi tineri își face apariția Moartea, care le explică (la cină) că trebuie să ia pe unul din ei. De bunăvoie tânăra fată va pleca împreună cu Moartea.

Filmul alegoric este impregnat de spiritul metafizicii nordice, mai ales de spiritul literaturii teozofice, mult gustată de Danemarca primelor decenii ale secolului.

Blom folosește ficțiunea binecunoscută a străinului care erupe într-un univers pe care-l sfărâmă. Alți cinești recurg la alte arhetipuri. De pildă arhetipul insulei se regăsește în *“Insula morților”* al lui **Wilhem Gluckstadt** și **V. Aa der Kuhle** (1913), inspirat din tabloul lui **Böcklin**.

Fantasticul își face simțită prezența și în genul de mare audiență: serialul polițist: *“Misteriosul X”* (1913) realizat de **Benjamin Christensen** (răsădirea genului în câmpul cinematografului danez se datorează lui **Robert Dinesen** cu *“Doctorul Gar el Hama”* - 1911 - serial imitat în Europa centrală).

Christensen va lucra mai târziu în Suedia și va da una din piesele reprezentative ale fantasticului demoniac - *“Vrăjitoria de-a lungul secolelor”*.

Fantasticul danez va constitui una dintre sursele cinematografului fantastic suedez și îndeosebi, un izvor al preexpresionismului și expresionismului german.

Dincolo de inițiativa lungimii filmelor, lungime care duce la o suplețe sporită a povestirii, cinematograful danez are câteva merite istorice de prim ordin. Cineaștii de la Copenhaga lansează în circuitul cinematografic o serie de motive destinate unei dezvoltări strălucite operate de preexpresionismul și expresionismul german ca și, în parte, de {coala clasică suedeză.

În filmele daneze întâlnim motivul morții, al dragostei tragice, al fatalității, al dedublării, al vrăjitoriei, precum și figurație simbolică cu care {coala clasică suedeză și expresionismul german vor însoți aceste motive. De exemplu arhetipul străinului semnalat în *“Un oaspete de pe lumea cealaltă”* va fi reluat de **Fritz Lang** în *“Moarte obosită”*.

Cinematograful danez e printre descoperitorii europeni ai resurselor expresive ale plasticii așa cum ne-o arată, în special, filmele lui **Holger Madsen**. Accentul cade pe stilizarea decorului, pe valoarea conotativă a liniei și a suprafeței, prefigurându-se astfel, încă o notă fundamentală a expresionismului german.

În sfârșit, danezii sunt în epocă niște adevărați maeștrii ai plonjé-ului și ai racoursi-ului, ai întrebuintării supraimpresiunii, și mai ales, ai utilizării oglinzii, element prezent în decor ca mijloc de amplificare a spațiului, ca mijloc de figurare a spațiului off - cadru, și, în același timp ca un simbol al visului, al magicului, al trecerii de la real la ireal.

COMEDIA FRANCEZĂ

Marile circuite pe care se înscrie devenirea cinematografului francez, cel al comediei și cel al serialului de aventuri au un punct comun: indiferent de casele producătoare, filmele comice și serialele de aventuri contribuie la deteatralizarea cinematografului datorită, în principal, cultivării filmărilor în ambianțe reale, lucru de natură să îndemne cineastul la folosirea spațiului circumscris, moștenire

a reprezentației scenice, precum și datorită ritmului mai viu pe care se întemeiază aceste genuri.

Comedia urmează două mari trasee, amândouă inaugurate în 1906 când **André Deed** interpretează *“Boireau se mută”*, iar **Max Linder** apare în *“Debutul unui patinator”*. Primul propune formularea personajului comic în termenii burlescului, cel de-al doilea se afirmă ca adeptul comicalului de origine vodevilească, fără a ignora sugestiile slepeticului.

Burlescul francez rămâne, în linii mari, un burlesc mecanic, interesat de gag-ul violent, de construirea unui întreg șir de variațiuni pe tema relației dintre erou și obiect, atras adeseori de comicalul care implică performanța fizică, uneori chiar acrobatică.

Boireau, eroul seriei regizate de **André Heuzé** între 1906 - 1908, e tipic pentru această ultimă înclinație a burlescului francez, ca și pentru încercarea acestuia de a axa universul filmului pe o mască comică, pe un personaj net tipizat. Boireau este nătângul care declanșează mereu un lanț de catastrofe bufone (comice), notă preluată de personajul pe care Deed îl va juca câțiva ani mai târziu în Italia, personajul numit **Cretinetti**.

Boireau și Cretinetti vor fi cunoscuți în România sub numele de **Dobitocescu**.

Boireau și Cretinetti nu este, de fapt, decât o paiață, un clown dezlănțuit.

Unul dintre filmele italienești ale lui Deed - *“Cretinetti și femeile”* (1909) - exprimă, cât se poate de plastic, acest statut al personajului. Urmărit de o cohortă de admiratoare, Cretinetti e prins în mijlocul mulțimii feminine. La un moment dat vedem cum mâinile, picioarele, capul și trunchiul lui sunt aruncate în afara acestui cerc entuziast de adoratoare pentru ca, finalmente, când femeile părăsesc locul faptei, Cretinetti, dezarticulat ca o păpușă, dezmembrat de pasiunea admiratoarelor, să se recompună ca prin farmec și să plece liniștit la treburile lui.

Din când în când, comediele lui Deed sunt iluminate de un neașteptat simț al comicalului absurd. În una din ele, de pildă, îl vedem pe Boireau îndreptând pușca spre cer pentru a vâna un pește și aruncând undița în havuzul existent în grădina unei vile, havuz din care eroul pescuiește un iepure.

Tradiția comicalului de non-sens va ajunge la strălucire în filmele regizate de **Jean Durand**, unde există o remarcabilă rigoare în construirea efectelor comice bazate pe nepotrivirile logice, rigoare care l-a făcut pe Sadoul să vorbească despre un veritabil **cartezianism al absurdului** în opera cineastului

(vezi îndeosebi seriile lucrate după 1910 avându-i ca eroi pe **Onesime** și **Calino**).

Dacă în *“Debutul unui patinator”* nu întâlnim decât un singur element menit să caracterizeze personajul comic (anumite detalii de costum), seria scurt-metrajelor care îl au ca erou pe Max, serie începută la 1910, propune un portret atent al personajului socotit, pe bună dreptate, întâiul tip comic din istoria cinematografului.

Venind să înlocuiască clovnul și acrobatul, personajul lui Linder are o individualitate precisă definită printr-o mulțime de mărci. Prima dintre ele este reprezentată de costum; Linder îl împrumută de la un comic minor al vremii, de la **Gréhan**, creatorul personajului comic **Gontran**.

Costumul va fi modificat, însă, în ideea de a accentua imaginea tânărului elegant de la 1900, îmbrăcat cu o grijă de dandy. Max va purta pantalonii lungi, jachetă, pantofi de lac, joben, baston cu măciulie, mănuși fine, și va avea întotdeauna o floare la butonieră.

Costumul acesta va fi supus unei prefaceri nete de către **Chaplin**, căci costumul lui **Charlot**, degradează, cu bună știință, distincția și eleganța vestimentară, reluând sugestiile costumului lui Max, în registrul sordidului.

Vagabondul chaplinian păstrează doar dorința de a avea un costum arătos, înfățișarea lui vestimentară semnalizează, așa cum s-a observat, nu odată, una dintre temele tipice ale personajului, și anume clivajul dintre realitate și aspirație.

O altă marcă a personajului ține de gestualitate. Linder își înzestrază personajul, eroul, cu gesturi, nu lipsit de cochetărie al aranjării manșetelor. {i acest tip de marcă se va întâlni, ca și costumul, la marii comici de mai târziu, ca de pildă, la Chaplin - cu mersul lui legănat, cu frecventa rotire a bastonului și cu acea mică săritură prin care Charlot metaforizează schimbarea stărilor lui sufletești.

Buster Keaton, comic care exploatează contrastul dintre extrema mobilitate a membrelor și imobilitatea chipului, la mulți alți comici de mâna a doua, de la **Arbuckle** (Fatty), care își vâără cămașa ieșită din pantaloni, la **Al Saint John** (Picratt), care se joacă în permanență cu bretelele.

Principala marcă a lui Max derivă din definirea psihologică a tipului pe care îl întruchipează Linder. Max este o ființă sentimentală aflată de multe ori în dezacord cu conveniențele salonaarde, Max apare mereu în ipostaza îndrăgostitului cu mai multe sau mai puține șanse, în ipostaza logodnicului angrenându-se în situații iscate de tribulațiile lui

sentimentale. În fine, Max nu are nici o notă ieșită din comun. El sugerează o condiție mijlocie fără nimic excepțional, și, în acest sens, unii istorici ai cinematografului francez îl socotesc pe Linder ca un veritabil premurgător al lui **Jaques Tatti** (Dl Hulot), cineastul care domină comedia franceză în anii '50 și care se mai apropie de Linder regizorul (scurt metrajele dintre 1911 - 1916, lucrate cu asistența tehnică a lui **Réné Le Prince**) stăpânește tehnica vodevilescă cu siguranță, așa cum ne-o arată echilibrul structurii epice, caracterul lapidar al efectelor comice, ritmul vioi.

Linder actorul este înzestrat de ideea de naturalețe și, în același timp, de vivacitatea gestului, o vivacitate cvazimeridională.

Câteva din aceste scurt metraje contează ca puncte de referință în evoluția stilistică a cineastului. "*Max și vinul din Quinquina*" (1911) conține faimosul gag al feței de masă, fluturată ca o pelerină de toreador. (Max îl înfruntă pe polițistul de pe stradă, ca și cum ar înfrunța un taur într-o coridă). Gag-ul se constituie din neașteptata metamorfozare a unui gest și relația, tot surprinzătoare, cu obiectul, relație care dezvoltă o asociație. Acest gag va intra în fondul de aur a comediei cinematografice din toate timpurile, întocmai ca și gag-ul oglinzii, experimentat în "*{apte ani de ghinion*" - lung metrajul realizat în 1921. Gag-ul oglinzii se bazează pe desincronizările existente între gesturile personajului care se privește în oglindă și gesturile pe care le face imaginea lui reflectată.

În alte scurt metraje întâlnim influența indiscutabilă a burlescului.

Max curăță o găină de pene cu briciul după ce o săpunise bine sau participă la un turnir cavaleresc, călare într-un salon luxos. Grefa burlescului se datorează deopotrivă practicii americane a formulei și celei autohtone.

Lung metrajele cineastului turnate în cel de-al doilea sejur american, la începutul anilor '20, reiau motive și procedee din scurt metrajele franceze. E, de pildă, cazul celor două filme din 1921 "*Fii soția mea*" și "*{apte ani de ghinion*", în schimb "*Subțirelul mușchetar*" (1922) cultivă parodia. Obiectul acesteia e dublu, stereotipia, romanului de capă și spadă și ticurile filmului de aventuri pe fundal istoric. Linder întoarce o privire amuzată, chiar ironică, de o ironie blândă, gentilă, însă, spre romanul lui Dumas tatăl și spre filmul de mare succes comercial jucat de **Douglas Frainbanks** (senior), principala armă a comicului parodic e aici anacronismul. D'Artagnan, de pildă, circulă cu o motoretă, iar pe biroul lui (al cardinalului) se

găsește o statueta bust reprezentându-l pe Napoleon Bonaparte etc.

“Subțirelul mușchetar” constituie primul film întemeiat pe anacronism, care nu e o imitație servilă a anacronismului literar, așa cum fusese cu doi ani înainte ecranizarea romanului lui Mark Twain - *“Un yankeu la curtea regelui Arthur”* al lui **J. Emmet Flynn**. Invențiile lui Linder sunt originale, cele ale lui Flynn nu sunt decât calcuri ale efectelor literare.

(**Anatopismul** reprezintă o violare a spațiului, tot așa cum **anacronismul** reprezintă o violare a timpului).

Anacronismul se întâlnește frecvent la **Buster Keaton**, **Macario** (principalul reprezentant al comediei bufe italiene din anii '30 - '40), **Cantimfas** (pilonul comediei mexicane), **Mel Brooks**

ANUL II

Cinematograful italian

Melodramele jucate de dive, cel de-al doilea mare filon al cinematografului mut italian, stau, initial, sub semnul unei duble influente: cea franceza si cea daneza. Într-un rastimp relativ scurt cineastii italieni izbutesc, însa, sa gaseasca tonul personal. Filmul jalon ramâne în aceasta perspectiva *“Dar dragostea mea nu moare”* al lui **Mario Caserini** (1913), interpretat de **Lyda Borelli**, întâia în ordine cronologica din lungul sir al divelor.

“Dar dragostea mea nu moare” e o puerila romantica sentimentala înfiripata între printul mostenitor al unui principat imaginar si fiica unui colonel devenita, prin jocul sortii, spioana. Nici vorba de noutate în inventia narativa. Nici vorba de încercarea de a ocoli loviturile de teatru, dragi genului. Semnul de originalitate exista, însa, în plastica decorativa a filmului, o plastica îndatorata variantei autohtone a lui Art Nouveau, cunoscuta sub numele de “Lo stile floreale”. Nu mai putin, filmul lui Caserini prevesteste acel climat romantic crepuscular si acel univers pasional de-a dreptul incandescent care vor constitui curând notele fundamentale ale dramei de salon produsa la Torino, Milano si Roma.

În sfârșit, Borelli inaugureaza un stil de joc întemeiat pe asa-numitele atitudini (ategiamenti). Cu alte cuvinte, pe anumite poze, stil în care se simte înrâurirea lui Le Film D’Art si cea a traditiei teatrale indigene.

Borelli da senzualitatii o nuanta sofisticata, se deosebeste de suratele ei de mai târziu tocmai prin acest aer intelectualist. **Francesca Bertini** si **Pina Menicheli**, glorioasele ei urmase, vor pune accentul pe langurozitatea exprimata bombastic si vor îmbogati repertoriul de semne actoricesci moarte. Altfel zis, stereotipurile de plastica corporala, toate convocate pentru a fixa imaginea **meridionala** a femeii fatale, imagine caracterizata esentialmente prin exaltare lirica si cvasiisterie.

DIVA (LA DIVA) e un termen provenit din vocabularul teatral, în primul rând din vocabularul teatrului liric si provine de la cuvântul prin care latinii desemnau titlul luat în Roma Antica de împaratii si împaratesele care urmau sa fie zeificati.

Drama de salon e centrata pe eternul triumphi amoros, împrumutat din teatrul de bulevard francez si italian, precum si

din romanele sentimentale de larga circulatie, asa numitele romane roz.

La acest triumphi se refera ironic Delluc în faimoasa lui expresie: *“Ah! Acesti italieni, când nu sunt 1.000, sunt trei”*.

Elementul particular adaugat acestei vechi scheme a genului rezida în prezenta unui sentiment deosebit de acut al pacatului, sentiment mult estompat în melodrama nordica, de pilda, si care e usor de explicat într-o tara profund catolica, asa cum e Italia.

Dramoletele cu dive, strabatute de spiritul danusian, pastreaza astazi o valoare simptomatice în sens sociologic. Esteticeste sunt modeste, platind tribut teatralismului si artificiului literaturizant.

Filmele ne apar ca un soi de oglinda a mentalitatilor, a spiritului si, mai cu seama, a gustului proaspetei burghezii industriale a Italiei, dupa cum ele constituie un document al climatului moral al acelei epoci echivalenta cu La Belle Epocue, cunoscuta în istoria tarii sub numele *“Epoca lui Giolitti”*, epoca de prosperitate economica asigurata de expansiunea civilizatiei industriale, de impulsul spre modernizare, dar si epoca de adâncire a acelei antinomii tipice pentru Italia: antinomia dintre nord si sud.

{n sfârșit, melodramele cu dive reprezinta, la scara cinematografului italian, prima mare institutionalizare a starului.

Opus D’Anunzzianismului cu tot ceea ce înseamna acesta, de la decorativism la senzualitate, de la atmosfera crepusculara la sentimentalism, verismul îndreapta cinematograful italian spre analiza în cheie sociala a realitatii. Punctul de sprijin îl ofera literatura verista reprezentata, între altii, de **Giovanni Verga** si **Salvatore Di Giacomo**. Verismul literar în care unii vad un soi de echivalent al naturalismului francez, iar altii transgresare a schemei zoliste, se concentreaza asupra unei lumi marunte, cea a taranilor, a pescarilor, a micilor mestesugari, o lume surprinsa pe meridionalul ei sudic - Sicilia, Sardinia. Aceasta înclinatie e mostenita de cineastii care impun noua orientare, de **Nino Martoglio** (*“Pierduti în întunerice”* - 1914), **Gustavo Serena** (*“Assunta Spina”* - 1915) si **Febo Mari** (*“Cenusa”* - 1916).

Toate aceste trei filme plonjeaza întocmai caverismul literar în existenta de toate zilele încearca sa proiecteze analiza

pasiunilor în contextul relativ mai realist al unei descrieri relativ mai atente a mediului și, în sfârșit, afirmând ideea de atașament față de ralitate, resping retorismul care devastează atât superproductiile istorice, cât și melodramele de salon. În toate cele trei filme există un nucleu melodramatic, există ticurile genului. Ceea ce e de observat și de pretuit e tocmai această încercare de a ajunge la realismul ambiantei strecurat printre meandrelor (în intersecțiile) subiectului patetic.

În *“Pierduti în întineric”*, *“Assunta Spina”* și *“Cenusa”* peisajul citadin are o anumită consistență. Dacă ne referim la primele două filme peisajul natural e sugestiv pentru substanța psihologică a poveștii.

Filmul lui Martoglio nu ni s-a păstrat. Îtim, însă, din marturiile unor istorici cu mare autoritate că el descrie fără fard lumea napolitană, mai precis spus, cea a periferiei, unul dintre acești critici vorbind chiar despre cruda lumină care scaldă cadrele amintind de Buñuel (**Henri Langlois**).

În filmul lui Serena ni se înfatisează viața strazii napolitane, cu lumea pestriță care o populează, în decoruri care ne trimit cu gândul la neorealism. Dealtfel, **Umberto Barbaro** numește curentul născut în 1945, odată cu *“Roma, oraș deschis”* al lui **Roberto Rossellini**, un nou realism, atât cât e, reprezentat de filmele despre care vorbim.

“Pierduti în întineric”, spune Sadoul, încearcă să schiteze o antonimie de ordin social, povestea filmului fiind cantonată într-un luxos, somptuos palat princial și într-o mizeră casă de mahala. Privind din această perspectivă, filmul lui Martoglio ar prevesti pe Griffith, considerat, de regulă, întemeietorul realismului psihologic și social.

Dimensiunea socială este estompată în *“Assunta Spina”* și încă mai atenuată în *“Cenusa”*. În aceste filme contează descrierea starilor sufletești ale eroilor.

La Serena întâlnim o anumită grijă pentru fixarea detaliului de comportament a unor amănunte cum ar fi, de pildă, luarea bucatelor cu cutitul, nu cu furculița, stergerea gurii cu colțul fetei de masă sau darea pe gât a unui pahar de vin în picioare, când eroul tocmai vrea să iasă pe ușă.

În *“Cenusa”* drama launtrică a eroinei, femeia acum la bătrânețe, care-și întâlnește fiul parazit cu mulți, mulți ani în urmă, e accentuată de detaliul gestual. **Eleonora Duse**, marea actriță a teatrului european de la cumpana secolelor, excelează în jocul mâinilor și el exprimă cu o reală forță succesiunea de sentimente ale femeii, de la umilinta la speranța că gestul de altădată va fi iertat.

E de amintit la actrita din "Assunta Spina", **Francesca Bertini**, uita, ca prin farmec, de emfaza, de grandielocventa gestului, a reactiei din melodrama, surprinzându-ne cu o anumita naturalete.

Plasându-se în marfinea productiilor italiene, filmul experimental are meritul de a croi un drum pe care-l va largi avangarda istorica (franceza si germana). Sub influenta futurismului, promovat de **Marinetti**, cel care va semna în 1916 un manifest cinematografic.

Arnaldo Gina realizeza "*Viata futurista*", iar **Anton Giulio Bragaglia**, "*Farmec perfid*".

Primul fim jucat de scriitori si pictori futuristi recurge la distorsionari ale imaginii la filmari cu oglinzi concave si convexe, procedee pe care le vor descoperi, independent de italieni, reprezentantii cinematografului de avangarda francez.

În "*Farmec perfid*", singurul lucru capabil sa aminteasca de futurism ramâne decorul lui **Enrico Prampolini**, reprezentantul aripii mai moderate a futurismului plastic, un decor care mizeaza pe jocul geometric al liniilor.

Școala Clasică Suedează

Ceea ce se numește îndeobște Școala Clasică Suedează, rezultat al prodigioasei înfloriri a firmei **Svenska**, fondată în 1909, își găsește originile în "*Ingeborg Holm*" ("Al lui") - **Victor Sjöström** (1913).

Filmul izbăvește cinematograful suedez de influența daneză, o influență devenită, la un moment dat, o piedică în afirmarea identității, deschide gustul pentru analiza psihologică și propune o plastică în stare să transforme picturalismul dintr-o simplă preferință culturală într-un factor stilistic viu, pentru că are un net accent dinamic al filmului.

Școala Clasică are ca ultim mare reper "*Legenta lui Gösta Berling*", al lui **Maurëtz Stiller** (1923), socotit, pe bună dreptate, ultimul film simptomatic pentru poetica cinematografului clasic autohton.

O primă observație, prin caracteristicile fundamentale ale }colii ClasiceSuedeze, privește raporturile ecranului cu literatura, fie cea cultă (e vorba de romanele **Seghei Lagerlöff**), fie cea folclorică (e vorba de eposul popular, de **Eddele** scandinave).

Jean Mitry observă că suedezi au curajul de a aduce în spațiul cinematografic sugestiile literaturii, nu puține la număr, într-un moment în care cinematograful mondial tinde să se îndepărteze violent de literatură în ideea de a-și fixa și întări originalitatea de limbaj.

Motivul acestei masive adresări la sursa literară spune același Mitry, rezidă în trăsăturile aparte ale acesteia. Lirismul, caracteristic prozei autohtone, lirism înspre care Sjöström și Stiller se simt atrași în virtutea înrudirilor temperamentale, pendularea între real și fantastic sau magic, întâlnită deopotrivă în romanele lui Lagerlöf și în literatura folclorică, precum și interesul puternic pe care literatura cultă îl arată față de descrierea unei societăți de tip patriarhal, o societate care ființează printr-o tainică și tulburătoare familiaritate cu natura, o societate care ascultă încă de legile tradiției.

Toate aceste elemente se vor regăsi în filmele exponențiale ale școlii clasice, unde explodează fotogenia peisajului nordic, unde climatul povestirilor e impregnat de eresuri și unde, de la realismul imediat, se trece pe neașteptate la fantastic, unde întâlnim lumea mărunță a țăranilor, pescarilor, a micilor meșteșugari, a preoților de țară, o lume surprinsă în dimensiunea ei realistă imediată, dar și în aceea metafizică.

Tot pe urmele literaturii Sjöström, Stiller și colegii lor, între care **Georg af Klercker** (este astăzi descoperit ca un cineast de primă mână) preschimbă statutul estetic al peisajului, devenit un veritabil personaj al dramei, odată ce elementul cosmic poate declanșa, potența sau dezlega drama, după cum tot modelului literar i se datorează statutul aparte al fantasticului: fantasticul cultivat de clasicii suedezi e unul familiar, lipsit de nota terifiantă întâlnită, de pildă, în cinematograful fantastic preexpresionist și expresionist german, ori mai înainte, în cinematograful danez (o excepție rămâne "*Vrăjitoria de-a lungul secolelor*" realizat în Suedia de danezul **Benjamin Christensen**, în 1922, amestec de elemente documentare și de elemente ficționale, de reluări ale iconografiei prilejuite de tema demoniacă în pictura flamandă și în cea germană și de secvențe puse în scenă, amestec centrat pe ideea învecinării sexualității cu demonologicul, ca replică la puritanism și falsa pudoare; atmosfera filmului, din care nu lipsesc figurările grotești, diforme, monstruoase, cum o arată celebra secvență a Sabatului, evocă, mai degrabă, atmosfera unui horror, specie pe care, de altfel, cineastul o va cultiva la Hollywood, spre sfârșitul deceniului al-III-lea - anii '20).

{n sfârșit, extrema plasticitate a imaginilor constituie, o altă trăsătură comună pe care o relevă dincolo de poeticile personale cinematograful clasic suedez. Judecate din punct de vedere figurativ, filmele exponențiale ale școlii se remarcă mai ales prin precizia înscrierii în spațiu a personajelor printr-o anumită densitate, materialitate a fotografiei și prin matura folosire a luminii, inclusiv a celei artificiale, operatorii suedezi continuând, în această privință, încercările danezilor. {n fruntea operatorilor autohtoni se plasează **Julius Jaezon**, colaborator apropiat al lui **Sjöström** și **Stiller**, cineast dotat deopotrivă cu inteligență tehnică, așa cum o arată îndeosebi întrebuintarea supraimpresiunilor în "*Căruța fantomă / Trăsura fantomă*" a lui Sjöström (1920) și utilizarea relantiului în "*Vechiul conac*" al lui Stiller (1921) și cu un rafinat simț pictural, deloc tributar simplei imitări a modelului.

}coala Clasică Suedeză dispune de numeroase forțe regizorale de anvergură, precum și de un producător de talia lui **Charles Magnuson**, cel care îi va propulsa pe Sjöström și pe Stiller în detașamentul de avangardă al cinematografului autohton, îndemnându-i la necesara operație de decantare a influenței daneze și a celei, mult mai reduse, exercitată de cinematograful american . (**Dreyer** spune într-unul din eseurile lui că cinematograful suedez a știut să moștenească doar calitățile cinematografului american, nu și defectele lui).

Despărțirea de danezi, a căror influență e netă într-un film ca "*Măștile Negre*" al lui Stiller (1912), se va consuma repede după acea primă reacție de respingere, care este "*Ingeborg Holm*" (este o dramă a amneziei). Filmul lui Sjöström rămâne un punct de reper, nu numai din acest motiv, nu numai pentru că se concentrează asupra psihologicului, ci și pentru că semnalează pentru întâia dată în cinematograful suedez o condiție socială năpăstuită, provocând o aprinsă dezbateră în presa vremii. Vocația socialului, concurată puternic de atracția lui Sjöström față de mitic, va subzista în filme ca: "*Greva*" (1913), unde cineastul inserează, în plină ficțiune, imagini documentare și "*Căruța fantomă*" unde nota socială e covârșită de reflecția de ordin etic, o reflecție pe ton moralizator.

Originalitatea lui Sjöström avea să se afirme izbitor după "*Ingeborg Holm*" în "*Terje Vigen*" (1916), inspirat din poemul lui Ibsen. Aici cineastul suedez pune accentul pe poezia patetică a elementelor naturale, menită să sugereze interioritatea personajului. Eroul are o aură tragică, fericirea lui familială fusese spulberată de vitregia vremurilor mai exact zis de conflictul anglo-francez din epoca napoleoniană, Terje Vigen

ajungând peste ani în situația de a pedepsi pe cei răspunzători de dezastrul vieții lui. Zbuciumul personajului, prins în dilema răzbunării sau a iertării este metaforizat de leit-motivul mării agitate, spațiu pe care îl vedem mereu ca un fundal al portretelor eroului.

Tot în 1916, Sjöström realizează "*Strania aventură a inginerului Lebel*", unde întâlnim o mare inovație în structura filmului polițist. Această poveste, a unei anchete judiciare, privind furtul unor planuri ingineresti dintre cele mai prețioase, e dezvoltată în flash-back-uri atribuite diversilor martori ai afacerii. Același eveniment este surprins din perspective martoriale, colorate de subiectivitatea celui care istorisește, diferite. Avem de-a face cu un tipar epic la care vor apela mutatis - mutandis între alții, **William Howard** în anii '30 ("*Puterea și gloria/Thomas Garner*"), **Orson Wells** în anii '40 ("*Cetățeanul Kane*") și **Akira Kurasawa**, în anii '50 ("*Rashomon*").

"*Proscrișii*" (1917), considerat capodopera lui Sjöström, îmbină fina intuiție psihologică a cinastului cu simțul lui narativ, caracterizat în primul rând prin disponibilitate spre esențializare, spre economia povestirii. Tragismul și lirismul, un lirism discret care-și interzice orice efuziune.

Pentru a istorisi un destin frământat, zbuciumat, cel al unei perechi care, trecând peste barierele sociale, fuge de lumea ostilă din jur pentru a-și trăi romanul de dragoste, liber de constrângeri.

Pe marginea acestei povești de iubire, deloc siropoase, Sjöström operează o minuțioasă descriere a unui univers de viață intimă, plasat în orizontul unei societăți patriarhale, cu legi dure și implacabile, cu neputință, imposibil de încălcat. Derularea psihologică a povestirii este marcată de prezența elementului cosmic: zăpada, apa, stânca, vântul, focul, întâlnit mereu ca un contrapunct al psihologiilor și, chiar mai mult decât atât, ca o realitate care dictează chiar soarta eroilor; filmul a fost turnat în peisajele de o sălbatică măreție ale Islandei.

Tonul de baladă tragică și austeritatea stilistică din "*Proscrișii*" se regăsesc în "*Vocea străbunilor*" (1918) și în "*Ceasornicul sfărâmat*" (1919) ambele inspirate de **Selma Lagerlöff**. Ambele deschid energic cinematograful lui Sjöström spre fantastic și spre miraculos. În "*Vocea străbunilor*" secvența cheie, în această perspectivă, e secvența scării înălțate la cer pe care eroul, dornic să stea de vorbă cu strămoșii lui, o urcă până se pierde în nori. În acești nori care

sunt ca un abur legendar. Pe această scară de lemn, țărănească, personajul contemplă peisajul rămas la picioarele lui cu lărgimea acestuia pe măsură ce eroul mai urcă o treaptă și încă una, soluție cinematografică nu numai de mare virtuozitate tehnică, ci și impregnată de lirism.

De "Vocea străbunilor" și de "Ceasornicul sfărâmat" își vor aminti, peste ani, doi dintre cineaștii suedezi atrași de metafizică și sensibili la poezia naturii: **Alf Sjöberg** și **Ingmar Bergman**.

Fantasticul rămâne categoria estetică centrală în "Căruța fantomă/trăsura fantomă" (1920), film pornit tot de la paginile lui Lagerlöff și în care răzbate vocația de moralist al cineastului, căci "Căruța fantomă" se dorește a fi o reflecție despre puritatea etică, despre ideea de vină și de ideea de ispășire, o meditație despre puterea devotamentului.

Nu lipsesc aici accentele melodramatice prezente în descrierea devoțiunii pe care o tânără bolnavă de tuberculoză o poartă unui alcoolic, nu lipsesc aici nici tușele didactice.

"Căruța fantomă" reține însă atenția prin câteva valori expresive de prim ordin: încorporarea sugestiei folclorice (prin filiera lui Lagerlöff), simbolismul obiectului (ușa spartă de bețiv și scara de lemn pe care coboară femeia sunt imagini cu caracter emblematic care ne evocă viitoarele reprezentări simbolice, atât de dragi "filmului de cameră" german), jocurile de clar-obscur (extrem de expresive în secvența cimitirului, secvență de care-și va aminti **Murnau** în "*Nosferatum*"), supraimpresiunile menite să insinueze elementul fantastic, alături de "Căruța fantomă" nu atinge echilibrul, rotunjirea, rigoarea interioară din vechile filme ale regizorului, în primul rând din "Proscrișii". "Căruța fantomă" va fi citat de Bergman în "*Fragii sălbatici*", ca și un alt film al lui Sjöström "Ceasornicul sfărâmat", de unde Bergman împrumută simbolul ceasului fără limbi prezent în coșmarul lui Borg (profesorul).

(Eroul principal din "Fragii sălbatici" este jucat de însuși Sjöström, ale cărui calități actricești: naturalețea și măsura, se vădiseră încă din "Terje Vigen"; Sjöström știe să țină în frâu actorii cu care lucrează, între care Hilda Bergström, interpreta principală din "*Ingeborg Holm*".)

Stiller, celălalt cineast exponențial pentru }coala Clasică Suedeză, e un autor mai eclectic, interesat de o diversitate de specii și de formule cinematografice, de la melodramă la filmul de aventuri. Totuși, opera lui reușește să se coaguleze în jurul a două mari nuclee: primul este reprezentat de comedia de salon, formulă în care cineastul își probează capacitatea de a

face fine observații psihologice, talentul de a descrie, de a surprinde o mentalitate (cea a păturii burgheze) și îndeosebi știința micilor comentarii ironice asupra personajelor și asupra lumii lor morale. Motivul central pe care-l găsim în această zonă a cinematografului lui Stiller e motivul triumghiului conjugal preluat, desigur, din tradiția comediei bulevardiere. El îi îngăduie regizorului să alcătuiască diagrama jocului neprevăzut al sentimentelor, al facerii și desfacerii cuplului sentimental întocmai cum se va întâmpla mai târziu în unele filme bergmaniene, cum e de pildă scânteietorul "*Surâsurile unei nopți de vară*". Cele mai caracteristice filme, în această perspectivă, sunt: "*Dragoste și jurnalism / Spre fericire*" (1916) și "*Erotikon*" (1920). În prima comedie ni se istorisește povestea unui savant entomolog care, absorbit de studiul insectelor, nu mai are timp să vadă că soția îl înșeală, iar în "*Erotikon*", Stiller reia motivul adulterului tratându-l, ca și până acum, cu dezinvoltură, cu un dram de ironie, așa cum va face mai târziu, mai ales în filmele lui americane, Lubitch.

Nonșalanța, vioiciunea, nota malițioasă îl plasează pe Stiller printre premergătorii așa-numitei comedii sofisticate, cultivată, în anii '30-'40, cu strălucire de **Ernest Lubitch** și de **Frank Capra**. Alți anticipatori ai acestei formule de comedie sunt: italianul **Lucio D'Ambra** și americanul **Cecil Blanck de Mille**, și ei atrași de descrierea vieții mondene a frivolității, a tribulațiilor erotice, și ei preocupați de luxul cadrului scenografic al filmelor.

A doua mare orbită pe care se plasează opera lui **Stiller** e reprezentată de eposul istorico-legendar, întemeiat mai ales pe literatura lui **Lagerlöff** "*Comoara lui Arne*" (1919), "*Vechiul conac*" și "*Legenda lui Gösta Berling*" (1923) prezintă afinități ușor de observat: suflul epic, un anumit accent romantic și tendința spre stilizare, caracteristici care îl individualizează pe Stiller, alături de unul dintre părinții poeziei școlii clasice prin sentimentul naturii, o natură trăită ca personaj al dramei și prin pendularea dintre real și imaginar, real și fantastic.

"*Comoara lui Arne*", considerat, pe bună dreptate, capodopera cineastului se împărtășește din hieratismul plastic datorită căruia Stiller poate fi socotit un premergător al lui **Bergman** (Bergman din "*Izvorul Fecioarei*"), pune în lumină sinceritatea regizorului la psihologic cum o arată mai ales portretul eroinei principale, propune un ritm solemn și, în sfârșit, atestă vocația picturală a lui Stiller exprimată strălucit în secvența cortegiului, o secvență comparată adeseori cu

secvențele similare din "*Nibelungi*" al lui **Fritz Lang**, "*Ivan cel groaznic*" al lui **Eisenstein** și "*Othello*" al lui **Orson Wells**.

"Vechiul conac" îl prevestește din nou pe Bergman prin prezența saltimbancilor (Bergman din "*Noaptea saltimbancilor*"), tinde spre epopeic și îmbogățește gama stilistică de până acum cu registrul comicului și cu acela al terifiantului.

"Legenda lui Gösta Berling" are, ca și "Vechiul conac", o epică somptuoasă, numai că aici ea devine adesea stufoasă, recurge frecvent la elementul spectaculos, ca-n secvența celebră a incendiului hanului, și se sprijină din plin pe prezențele actricești: Lars Hanson, în rolul pastorului căzut în păcatele lumești și Greta Garbo, actrița pe care Stiller o va însoți în America.

Alături de Sjöström și Stiller câțiva cineaști suedezi participă la consolidarea Scolii Clasice:

Sustav Molander, remarcat ca scenarist, mai exact spus, coscenarist al filmelor lui Sjöström și Stiller, realizează în 1925-1926 "*Blestemații*" reînnodând firul ecranizărilor lui Lagerlöf (e vorba de "*Ierusalim în Dalecarlio*") și remarcându-se îndeosebi în știința dirijării actorilor (mai târziu, în anii '30, Molander o va lansa pe Ingrid Bergman).

Georg af Klerker semnează un mare succes popular în 1916 cu "*Prizonierul din fortul Karlsen*". Extravagantă istorie de aventuri, depănând povestea furtului unui explozibil recent inventat, furt pus la cale de către dușmanii de peste graniță; succesul comercial se datorează rețetei prea bine știute: peripeții trepidante pe care se grefează exaltarea sentimentului patriotic. Klerker contează, însă, în istoria estetică a cinematografului suedez prin "*Biruința dragostei*" realizat tot în 1916, film care ne arată că regizorul e un bun mânuitor al luminii artificiale, precum și un experimentator al mise-en-scenei în adâncimea cadrului.

Victor Bergdahl, părintele animației autohtone, profită de lecția lui Emil Chel (grafism epurat lapidar) și lansează unul dintre cele mai îndrăgite personaje ale filmului desenului animat european din cinematograful mut. "*Căpitanul Grog*", personaj hazliu, atașant prin permanenta bună dispoziție și prin chefurile lui de viață (seria desenelor animate cu Capitanul Grog e cuprinsă între 1916-1923).

Ultima prezență regizorală de o anumită anvergură pe care o înregistrează cinematograful mut suedez e cea a lui **Alf Sjöberg**, autorul în colaborare al unei opere situate la granița dintre documentar și ficțiune, "*Cel mai puternic*" (1929). Aici

Sjöberg descrie viața aspră a vânătorilor de urși și de foci din ținuturile polare, cu un deosebit simț al dramatismului și cu o deosebită atenție la fotogenia peisajului (Sjöberg va reveni la cinematograful după un deceniu, răstimp în care se va consacra regiei de teatru, contribuind la reînvierea cinematografului suedez din anii '40-'50, inclusiv ca unul dintre învățătorii cinematografilei lui Bergman).

Filmul lui Sjöberg reprezintă ultima zvâcnire a cinematografului suedez de la sfârșitul anilor '20, eșuat în producția comercială de duzină, reprezentată, mai cu seamă, de așa-numitul "PILSNERFILM", agreabil, dar inconsistent, ca spuma de bere.

Cinematograful german în anii '20

"*Cabinetul doctorului Caligari*" al lui **Robert Wiene** (1919) e un veritabil film de ruptură. Act de naștere al expresionismului, filmul lui Wiene plasează cinematograful german în zona experimentului, constituind prima mare afirmare a acelei vocații exploratoare pe care o vor exprima, alături de expresionism, Kammer-spiel-ul (filmul de cameră), operele influențate de noua obiectivitate și avangarda istorică, cu toate varietățile ei, de la filmul abstract la așa-numitul documentar simfonic.

Până în 1919 cinematograful german produce valori imposibil de neglijat. E vorba, înainte de toate, de opera lui **Ernst Lubitch**, o operă extrem de diversă ca specii și formule, unitară, însă, în străfundurile ei, datorită instinctului spectacolului pe care îl probează autorul, precum și fluidității ei de limbaj.

Opera lui Lubitch se polarizează în jurul a trei preferințe: predilecția pentru filmul exotic, pentru comedie și pentru evocarea istorică.

Filmul exotic ("*Ochii mumiei Ma*" - 1918, urmat, doi ani mai târziu, de "*Sumurun*") plonjează spectatorul într-o atmosferă legendară și denotă acel gust pentru fastul vizual, care va triumfa în montările istorice ale regizorului.

Comedia, înscrisă uneori în registrul farsei populare, alteori în cel al vodevilului și mai frecvent în registrul comediei sentimentale ne lasă să întrevădem ceea ce s-a numit "*tușeul lui Lubitch*" sau "*amprenta lui Lubitch*"- "*Lubitch Touch*". Sintagma desemnează mărcile stilistice ale autorului,

dezinvoltura tonului, umorul spumos, nota ironică, cultivarea aluziei și a paradoxului, mărci extrem de clare în comedii sofisticate pe care cineastul le va realiza la Hollywood în anii '20 - '40.

Schița acestui cinematograf se găsește în "*Prințesa stridiilor*" și în "*Păpușa*", amândouă din 1919. "*Prințesa stridiilor*" pătrunde în lumea pe care o va descrie viitoarea comedie sofisticată cu o neascunsă maliție. Eroii de aici sunt un prinț fără o lețcaie și un milionar american, anecdota sentimentală e tratată cu o legeritate, cu o grație, chiar, care fac din acest film o mică bijuterie.

În "*Păpușa*" întâlnim pastșa și parodia, obiectul lor e fantasticul preexpresionist, în speță, motivul automatului prezent în filmele care anunță expresionismul, ca de altfel și în cinematograful expresionist propriu-zis: "*Păpușa*" e istoria unui tânăr însurat cu o păpușă mecanică.

Evocările istorice, între care: "*Carmen*" (1918), "*Madame du Barry*" (1918) și "*Ana Boleyn*" (1920) îl transformă pe Lubitch într-un puternic concurent al italienilor.

Scenografia acestor filme e opulentă, cu tendință spre decorativism și spre monumentalitate, scenele de masă impresionează prin amploare.

Pe temeiul acestor superproducții istorice, Hollywood-ul îl va considera pe Lubitch un "*Griffith al Europei*" și îl va invita în SUA, unde cineastul, simțind cu inteligență pulsul publicului, se va orienta nu spre gigantica înscenare istorică, ci spre comedia sofisticată atât de dorită de un public hedonist, ieșit din vâltoarea războiului și dornic să îl uite cât mai repede.

Filonul preexpresionist asimilează tradiția romantismului german în zona lui neguroasă, înspăimântătoare, o zonă în care întâlnim frecvent fantasticul și magicul, ca și nota macabră, după cum el absoarbe învățămintele cinematografului danez și suedez.

Filmele preexpresioniste pun în evidență un larg repertoriu de teme și de motive pe care cinematograful de după "*Cabinetul doctorului Caligari*" le va reformula cu o strălucire neatinsă de anticipările lui "*Studentul din Praga*" al lui **Stellan Rye** ce se oprește la motivul dublului malefic. Eroul de aici își vinde unui soi de mag imaginea reflectată în oglindă. Ea capătă o blestemată autonomie pentru că va săvârși o crimă și, finalmente, îl va împinge pe studentul care a făcut pactul diabolic la sinucidere. Cu "*Studentul din Praga*" ne aflăm la întretăierea mitului fantastic cu mitul lui Peter Slemil, două mituri care au suscitât opere fundamentale ale literaturii

germane, cele ale lui **Goethe** și, respectiv, **Adalbert von Chamisso**.

În "*Noaptea Venețiană*" al lui **Max Reinhardt**, realizat tot în 1913, unul dintre filmele pe care marele regizor de teatru le-a realizat pentru firma berlineză "Pabu", face parte din seria care anticipează latura onirică a expresionismului. Răsfoind câteva cărți vechi despre Veneția, un student începe să-și imagineze minunățiile orașului, pleacă în cetatea Dogilor, se îndrăgostește de o nobilă doamnă și o scapă de sub tirania soțului ei. În finalul filmului, spectatorul înțelege că tot ce a văzut nu este decât o reverie. Jocul dintre vis și realitate va deveni complex, va fi un joc savant, mai târziu la **Fritz Lang** și la **Paul Leni**.

"*Celălalt*" (1913) al lui **Max Mack** recurge la ficțiunea străinului și schițează motivul somnambulismului criminal. Aceluiași regizor i se datorează puțin mai târziu "*Trăind de două ori*" – construit pe motivul amneziei și conținând rezolvări plastice care prefigurează net expresionismul așa cum ne-o arată secvența eroinei aflată în coșciug, iluminată fantomatic de lumânările din jurul ei, o iluminare în clar-obscur.

"*Golem*" (1914) al lui **Paul Wegener**, lucrat în colaborare cu **Henrik Galem** se axează pe motivul automatului înzestrat cu o forță distructivă, stihinică.

"*Veritas vincit*" al lui **Joe May** (1916) vehiculează fantasticul iscat de descrierea metempsihozei.

"*Homunculus*" (a doua jumătate a anilor '10 - 1916) al lui **Otto Rippert**, serial construit pe tiparul foiletonului de aventuri, propune un personaj însetat de o inumană voință de putere, sete care îl face să plănuiască izbucnirea unui război la scară mondială, un erou care anunță galeria de demenți din cinematograful expresionist.

Expresionismul cinematografic apare în momentul în care practic epoca de epogeu a expresionismului pictural, teatral, se stinsese. Acest decalaj în timp face ca cineștii să se împărtășească din principalele caracteristici ale curentului și să se miște pe un teren estetic ferm. De altfel, apariția filmului expresionist constituie o reacție deliberată a producătorilor germani (în frunte cu **Erich Pommer**) la producția standard care menținea cinematograful autohton în ape stătute; hotărârea de a apuca pe drumul filmului de artă și nu pe acela al filmului comercial, hotărâre dictată de necesitatea de a se primeni cinematograful german, e neîndoielnic, un gest cutezător. Nu întâmplător, regia la "*Cabinetul Doctorului Caligari*" trebuia să fie semnată de Fritz Lang și tot

neîntâmplător ea va fi încredințată, după ce Lang iese din joc, lui **Wiene**, un cineast cultivat, bun cunoscător al artelor plastice, un spirit deschis spre modernitate (Wiene se numără printre artiștii germani care, întocmai ca mulți dintre artiștii străini, prețuiesc arta neagră).

Prima dintre caracteristicile poeticii expresioniste, pe care le regăsim și în câmp cinematografic, rezidă în accentul protestatar exprimat indirect, dar cu o tensiune lăuntrică permanentă. Expresionismul cinematografic dă glas, ca și expresionismul din artele tradiționale, acelei crize a conștiințelor determinată de urmările tragice ale războiului, de sentimentul de frustrare trăit de societatea germană, de înfruntările sociale și politice din anii '10, de dezgustul pentru autoritara lume morală în care se află, lumea wilhelmiană unde spiritul critic e sufocat și unde filistinismul face ravagii și, în sfârșit, determinată de sentimentul de incertitudine ontologică pe care-l trăiesc artiștii germani. În programul de sală la "Cabinetul doctorului Caligari" se spune că omenirea zguduită de război se răzbună pe acești ani de chin acceptând iraționalitatea și crima.

Arta expresionistă a fost definită, nu o dată, prin metafora critică a țipătului (Schree), o metaforă destinată să pună în lumină nu numai substratul protestatar al operei expresioniste, nu numai patetismul ei interior, ci și formula stilistică la care apelează o formulă, caracterizată, înainte de toate, prin intensitate, prin exacerbare, prin violență.

Ca și suratele lui din artele cu vechi tradiții, expresionismul cinematografic practică estetica deformării expresive ca un răspuns polemic la naturalism și la realism.

Deformarea expresivă e cât se poate de evidentă în plastica filmului expresionist, concept care include și actorul, înțeles ca prezență figurativă.

"Cabinetul doctorului Caligari" desfășoară în fața ochilor noștri o lume de forme contorsionate. Filmele lui Lang, cu scenografii stăpânite de gustul pentru geometrizare, recurg și ele la stilizare, o stilizare, însă, mai echilibrată, mai calmă, în opoziție cu caracterul spasmotic al decorului din filmul lui Wiene.

În diverse variante, stilizarea se întâlnește și la alte nivele expresive ale operei cinematografice. De la nivelul reprezentat de personaj (el apare ca o figurare a forțelor obscure și stihiale ale sufletului omenesc), la jocul actorilor (actorul expresionist își propune să semnifice, să reprezinte, să nu trăiască afectele, de unde nota sarjată, agresivă, îndepărtarea față de reacția, de

comportamentul realist al actoriei), de la costume (aflat deseori în corespondență cu expresia cinematografică, și aceasta prin similitudinea de forme), la ecleraj (cu o preferință deosebită pentru clar-obscurul energic, pentru marile mase de întuneric sparte de câte o fantă de lumină).

Poetica filmului expresionist implică, din plin, spațiul ca un izvor al neliniștii personajului, și, în acest sens, exegeții principali ai curentului (**Rudolf Kurtz**, **Lotte Eisner** - "*Ecranul demonic*") vorbesc despre influența exercitată de **Voringer** cu "*Abstracție și intropotire*" (carte); esteticianul german remarcase că angoasa omului în fața lumii exterioare s-ar exprima printr-o imensă teamă spirituală față de spațiu. În configurarea cinematografică a spațiului un rol esențial îi va reveni luminii, reflex deopotrivă a montărilor teatrale ale lui **Max Reinhardt** și al așa numitului "Teatru de lumini" al lui **Nickolaus Brawne**, expresie radicalizată a stilizării în care elementul de décor este realizat prin efectul de lumină.

Timpul, altă categorie esențială a povestirii cinematografice, e pentru cineaștii expresioniști o sursă de multiplicitate. Sunt relativ numeroase filmele a căror povestire se înscrie în epoci diferite. Probabil o filtrare a lecției lui Griffith din "Intoleranță" și a celei lui Ince din "Civilizație". Multiplicitatea spațio-temporală diferențiază net cinematograful expresionist de kammer-spiel, unde contează legea unității de loc și de timp, ca de altfel, și cea a unității de acțiune.

În sfârșit, poetica (cinematografului) filmului expresionist se sprijină pe existența unui bogat repertoriu de teme și de motive, tratat cel mai adesea într-un dens limbaj figurat. Dintre temele și motivele predilecte ar fi de amintit: moartea, boala, crima, culpabilitatea, răzbunarea, teme și motive întruchipate de eroi aflați sub impulsul forțelor inconștientului, eroi care reprezintă, adeseori, versiunea negativă a taumaturgului, cum e de pildă Caligari, personaje care se mișcă într-o atmosferă de coșmar.

Dintre structurile favorite ale limbajului figurat ar fi de pomenit: metafora, alegoria, simbolul și parabola. Originea acestor teme, motive și a procedeelelor retorice se găsește pe de o parte în tradiția romantică a fantasticului literar și pictural german (de la **ETA Hoffmann**, la **Caspar David Friedrich**) și, pe de altă parte în patrimoniul literaturii expresioniste (simbolismul este evident în așa numita "Ich drama", în care personajul apare ca un exponent direct al autorului, ca o metaforizare a instanței auctoriale).

NOT~: "Volum cu piese expresioniste" - D-na Berlogea

Viața expresionismului cinematografic e ca viața oricărui curent: greu de încadrat în limite fixe. Se consideră, în general, că ultimele mari filme expresioniste, mai exact spus, ultimele filme în care aparența expresionistă e puternică sunt: "*Îngerul albastru*" al lui **Von Sternberg** (1930) și "*Testamentul doctorului Mabuse*" al lui **Lang** (1933).

Epuizat ca mișcare istorică, expresionismul va lăsa urme adânci în istoria cinematografului mondial, probabil și datorită statutului estetic pe care îl deține, după unii exegeți, statutul de tip, ca să folosim un termen întrebuintat în estetica românească de Tudor Vianu, în această perspectivă expresionismul ar fi mai mult decât un stil și curent istoric, ar fi o permanență a însuși spiritului omenesc, urcând la rangul unei categorii, așa cum observă la noi Ștefan Augustin Doinaș. Învățămintele expresionismului german din anii '20 se regăsesc în film reelaborate la o serie de mari cinești cum sunt: Eisenstein - "*Ivan cel groaznic*", John Ford - "*Informatorul / Denunțatorul*", Marcel Carné, Orson Wells sau Ingmar Bergman - "*Noaptea saltimbancilor*", "*A șaptea pecete*", sugestii mai ales de ordin tehnico-expresiv: stilizarea și clarobscurul.

Kammer-spiel-ul este definit de **Ziegfried Kracauer** ca o derivație a expresionismului, o derivație care izbuteste să capete o fizionomie proprie.

Pentru teoreticianul și istoricul german, filmul de cameră este "drama simbolică în context realist". Definiția marchează câteva dintre punctele esențiale, în care filmul de cameră se depărtează net de expresionism. Contextul realist rezidă în existența cotidiană a unei lumi mărunte, a unei umanități umile pe care o scrutează kammer-spiel-ul, cotidianul (mohorât, dezolant) aflat adeseori sub zodia tragicului, iar tipologia redusă la număr ne trimite spre categoria socială medie și spre păturile sociale de jos.

Gustul kammer-spiel-ului pentru această atmosferă apăsătoare și selectarea cu predilecție a mediului umil, este în strânsă legătură cu pictura lui **Rathf** și **Kichner** în care găsim motivul vieții fără orizont, posomorâte, chiar sumbre; după cum aceiași pictori vor influența prin concentrarea asupra universului citadin sordid, asupra străzilor de periferie, filmele "noi obiectivități", fără a atinge abstractizarea la care ajunsese expresionismul; kammer-spiel-ul se îndreaptă spre simbolic,

mai ales în privința personajului g@ndit ca o expresie a unei idei morale filosofice, ca o emblemă a unei mentalități precizate, cum se înt@mplă, de pildă cu eroii lui **Lupu Pick** și **Karl Mayer** în "*Cioburi*" (1921).

Alte caracteristici esențiale ale kammer-spiel-ului rezidă în linearitatea epicului, în aristotelism (aplicarea regulii celor trei unități) și în prezența unui repertoriu relativ bogat de obiecte, investite cu o funcție metaforică sau simbolică între care scara (obiect împrumutat de kammer-spiel din spectacolele de teatru ale lui **Leopold Jesner**, semnatarul în colaborare al filmului "*Scara de servici*"), orologiul, calendarul și ușa.

Filmele "noii obiectivități" în frunte cu "*Ulița durerii*" al lui **Georg Wilhelm Pabst** și "*Varieteu*" al lui **Ewald Andreas Dupont**, amândouă realizate în 1925, se corelează cu orientarea spre realism, precizată în câmpul artelor tradiționale, orientare care va culmina în spațiul literar cu proza lui **Hans Fallada**, iar în cel pictural cu grafica și cu gravurile lui **Zille**, **Kwolvitz** și **Grosz**. Ca și în artele cu vechi tradiții, realismul noii obiectivități cinematografice vădește o netă predispoziție polemică - contestarea establishmentului.

"Ulița durerii" descrie destinul a două femei eșuate într-un bordel (eroinile sunt interpretate de Asta Nielsen și de Greta Garbo), destine proiectate pe fundalul crizei economice care zguduie Viena în 1923, astfel încât această dramă psihologică dobândește nu puține accente cronicărești.

"Varieteu" apasă mai mult asupra psihologiei individuale estompând determinările ei de ordin social.

Ambele filme se împărtășesc din estetica "noii obiectivități", curent configurat inițial în sfera artelor plastice și în literatură nu numai prin atașamentul față de elementul concret istoric și nu numai prin refuzul programatic al tendinței spre abstract cultivate de filmele expresioniste, ci și prin caracterul **obiectiv** al reprezentării cinematografice, obiectivitate evident în grija pentru amănuntul de viață imediată, în respingerea ornamentului, în preferința pentru sobrietatea, chiar simplitatea mijloacelor de expresie.

Ca limbaj cinematografic, filmul lui **Pabst**, ca și cele care îi vor urma, între care "*Cutia Pandorei*" (1929), optează pentru limbajul invizibil cu rol dramaturgic sau pentru structuri de montaj bazate pe tăierea cadrului în mișcare, cum se întâmplă mai ales în filmele de după 1927 când regizorul semnează "*Dragostea lui Jeanne Ney*".

Filmul lui Dupont contează, în ceea ce privește expresia cinematografică, mai ales prin pregnanța prim-plan-urilor și prin siguranța mișcărilor de aparat, dinamismul sporit amintind de "*Ultimul dintre oameni*" al lui **Murnau**.

După "*Ulița durerii*" și "*Varieteu*" - operele pilot ale curentului - "noua obiectivitate" ia din ce în ce mai energic în stăpânire o zonă tematică aparte, cea a descrierii păturilor sociale defavorizate, inclusiv a înfățișării lumpenproletariatului, a proletarului supus procesului de decclasare socială, cu toate problemele lui ascuțite (șomaj, prostituție, delicvență provocată de dezechilibrele economice și sociale).

Nu mai puțin "noua obiectivitate cinematografică" se va centra din ce în ce mai puternic pe motivul străzii, cum o sugerează chiar titlul unor filme exponențiale, ce de pildă "*Tragedia străzii*" al lui **Bruno Rahn** (1927) sau "*Asfalt*" al lui **Joe May** (1929).

În sfârșit, filmele "noii obiectivități" vor continua să se considere "înregistrări obiective ale realului" (evident la nivelul tonului lor stilistic) și să se individualizeze prin simplitatea construcției lor narrative.

Un bun exemplu pentru toate aceste trei tendințe rămâne "*Drumul mamei Krauss spre fericire*" al lui **Phil Jutzi** (1927). Avem de-a face cu o dramă psihologică încordată și, în același timp, cu o cronică a realității germane lucrată în tușe cvasidocumentariste. Traseul existențial al eroilor se va încheia tragic cu sinuciderea mamei Krauss, cu eșuarea fiului, fost muncitor care-și pierde slujba în afaceri gangsterești, cu eșuarea ficei silită să facă trotuarul.

"Drumul mamei Krauss spre fericire", lucrat pe un scenariu al lui Zielle, inaugurează, în ciuda concesiilor melodramatice și în ciuda unui anumit tezism, o atitudine față de realitate și o formulă stilistică pe care le vom regăsi în ultimul film important din producția germană de până la instalarea lui Hitler la putere, reformulată, însă, printr-o acuitate ideologică sporită implicând discuția de ordin politic și printr-o notă documentaristă mai accentuată: e vorba despre "*Kühle Wampe*" al lui **Slatan Dudow** (1933).

Avangarda istorică germană se prezintă în multiple ipostaze: prima dintre ele, în ordine cronologică, este reprezentată de filmul abstract, "de filmul absolut", cum i se spune în epocă, deopotrivă în Germania și în Franța. Inițiatorul cinematografului abstract, suedezul **Viking Egeling**, pictor

familiarizat cu căutările modernismului francez, își propune să dea echivalentul cinematic al picturii abstracte încă înainte de 1920, cu filme în alb-negru, apoi cu unul în culori, construite pe metamorfozele liniei și ale formei, pe jocul lor perpetuu și neașteptat. Ideea va fi reluată în "*Simfonia diagonală*" (1921), cu mai multă virtuozitate, exercițiu de grafism în care totul gravitează în jurul liniei diagonale. Urmează "*Simfonie verticală orizontală*"; acest experiment plasat în prelungirea filmelor de până acum va consacra cinematograful abstract ca o operă cu un tip de figurativitate bazată pe exploatarea unei întregi serii de opoziții: opoziția dintre lumină și umbră, dintre linia dreaptă și linia curbă, dintre mare și mic și dintre static și dinamic, întemeiat, nu mai puțin, pe atracția spre formele geometrice aflate într-o surprinzătoare refacere.

Filmul abstract va fi continuat cu succes de **Hans Richter** și de **Oscar Fischinger**, și ei artiști plastici seduși de posibilitatea de a-și materializa idealul estetic într-o artă care ar fi "pictură în timp" (adică pictură înscrisă în timp) cum spune Richter într-un eseu. Cineastul reia experiența lui Egeling în suita compusă de "Ritm 21", "Ritm 22", "Ritm 23", "Ritm 25", revenind peste ani, sporadic, la grafică cu caracter abstract.

Fischinger, exponent al filmului publicitar de animație, celebru pentru reclama pentru țigările "Muratti", realizează în 1926 suita "*Studii 1 - 9*", unde folosește pelicula în alb-negru, pentru ca un an mai târziu să treacă la filmul abstract în culori pe care îl cultivă până la jumătatea anilor '30 în Germani și apoi în SUA.

Piesa cea mai reprezentativă rămâne "*Compoziție în albastru*", cvadruplă asociere de ritmuri: ritmul liniei, al formei, ritmul cromatic și ritmul sonor în tentativa de a se obține osmoza audio-vizuală. În "*Compoziție în albastru*" cineastul recurge la un fragment din "*Nevestele vesele din Windsor*", opera lui **Otto Nikolai**.

Efortul de a găsi conexiunile vizuale dintre vizual și sonor, efort polemic cu mentalitatea curentă care constă în ilustrarea muzicii prin imagini dinamice, constiuie una dintre ideile obsedante ale marelui cineast în filme realizate înainte sau după "*Compoziție în albastru*" în care Fischinger exploatează cele mai diverse surse muzicale: de la Mozart la Brahms și de la Wagner la muzica de jazz. În această ultimă încercare anticipându-l pe **Norman McLaren**, alt cineast preocupat de exprimarea afinităților profunde dintre muzică și animație (animatorul care face legătura între Fischinger și McLaren în experimentarea raporturilor audio-vizuale e **Walt Disney** cu

"*Fantezia*" - 1940, în care nu se depășește, însă, stadiul ilustrării muzicii, desen animat la care colaborase Fischinger cu o parte pe care Disney, spirit conservator, o va ciopârți nemilos).

Tendința spre abstract va atinge ultima ei limită datorită lui **Walter Ruttmann**, cineastul realizează în 1929 "*Week-end*", experiment singular de film sonor fără imagini, așa cum îl numes istoricii avangardei germane.

Radicalizarea tendinței spre abstract duce chiar la trecerea dincolo de granițele cinema-ului în zona montajului de sunet, a montajului radiofonic. Ruttmann sugerează în "*Week-end*" numai prin sonorități deosebit de variate și prin dialectice îmbinări și / sau a raportărilor. Dealtminteri, acest așa zis film fără imagini a fost difuzat de Radioul berlinez.

Mai slab reprezentat cantitativ, o altă zonă a cinematografului de avangardă este cea dadaistă. Principalul exponent al direcției rămâne **Richter**, afiliat, încă de pe vremea când făcea artă plastică, mișcării de la Zürich, nucleu esențial al dadaismului.

"*Fantome înainte de amiază*" (1928) și interpretat, între alții, de autori și de **Paul Hintemit** și **Darius Milo**, doi dintre stegarii modernismului muzical, vrea să exprime, așa cum declară însuși Richter, revolta împotriva inerției cotidiene. Rutina de toate zilele e pusă în cauză de răzvrătirea obiectelor care ajung să s@c@ie și chiar să terorizeze omul. Obiectele, între care - cești de cafea, pălării și cravate - devin o figurare metaforică a impulsurilor interioare ale omului, constr@ns să-și ducă existența în tipare prestabilite, incomode și permanenta agresiune asupra ființei umane dă naștere efectului umoristic sau grotesc în spiritul acelor metafore provocatoare dragi dadaismului, spirit care triumfase cu c@țiva ani înainte în "*Antract*" al lui **René Clair** (1924), film care exercită o certă influență asupra cineastului german. Nota contestatară a filmului, chiar dacă e învăluită și suscetibilă de interpretări diverse, nu va scăpa autorităților naziste care distrug negativul filmului consider@ndu-l un exemplu de ceea ce ele numesc "artă degenerată".

Avangarda germană își va aminti peste decenii de dadaism tot datorită lui Richter, devenit unul dintre reprezentanții de bază ai avangardei americane. În SUA cineastul realizează "*Dadascope*" (1956 - 1961), film lucrat în tehnica favorită a dadaiștilor - tehnica filmului colaj. "*Dadascope*" e cel de-al doilea opus net dadaist al lui Richter,

căci "*Vise care se pot cumpăra cu bani*" (1944 - 1947), realizat tot în America, nu are decât vagi urme dadaiste, episodul semnat de Man Ray, aici predominând trimiterile la suprarealism, ca în episodul datorat lui Max Ernst în "*Vise care se pot cumpăra cu bani*" e realizat în coordonarea lui Richter de un grup de mari personalități ale artelor plastice contemporane, grup în care figurază și **Fernand Léger**, **Marcell Duchamp** și **Alexander Calder** (părintele sculpturii cinetice)ș.

O altă direcție a avangardei germane e reprezentată de "documentarul simfonic", lansat de Walter Ruttmann în 1927 cu "*Berlin, simfonia unui mare oraș*", sugerat de o idee a lui **Carl Mayer** și fotografiat de **Carl Freund**.

"Berlin, simfonia unui mare oraș" e o radiografie a vieții metropolei din revărsat de zori și până la căderea nopții, are o structură caleidoscopică, formulă compozițională pe care o încercase cu un an înainte "*Moscova*", al lui **Kaufmann**, document care constituie primul film din istoria cinematografului mondial, care face monografia unei zile din viața unui oraș pornind de la pretextul descrierii orelor acesteia.*

*Documentarele consacrate unui oraș "*City - symphonies*" au ca principal reprezentant pe **Alberto Cavalcanti** (Franța) - "*Doar orele*"; pe **J. Vigo** (Franța) - "*Aproape de Nisa*"; formula se realizează la **Jean Mihail** - "*Viața unui oraș*", filmul difuzat cu titlul "*Viața începe mâine*" (1929).

Dacă modelul documentarului lui Ruttmann profita de avantajele estetice ale cine-ochiului, "Berlin, simfonia unui mare oraș" nu are spontaneitatea cine-ochiului.

Are, în schimb un mare rafinament în orchestrarea încadraturilor, în cadențele montajului, în polifonia ansamblului. Ruttmann pune în aplicare un arsenal tehnic impresionant mergând de la supraimpresiuni la imagini pur abstracte ale căror apariție e fulgerătoare, de la relantiuri la filmări accelerate.

Cizelarea formei se întinde și în "*Melodia lumii*", documentar pe care Ruttmann îl realizează în 1929. Înscriș pe aceeași linie stilistică, el accentuează preferința cineastului pentru montajul întemeiat pe analogie, nu e vorba numai de analogia formelor, ci și de analogia gesturilor pe care le fac eroii, gesturi eterne ale muncii și ale dragostei, capabile să

unească peste paralelele și meridianele geografice umanitatea într-o mică melodie.

Cu acest documentar se încheie epoca de strălucire a operei lui Ruttmann, eșuat finalmente în documentare de propagandă nazistă cu exaltarea campaniei din Est.

O ultimă experiență esențială a cinematografului german, care însă nu dă naștere unei orientări, o experiență izolată e reprezentarea "*Oamenii duminică*" a lui **Robert Siodmak**, 1928, cu un scenariu, de fapt o schiță de scenariu, un sinopsis aparținând lui **Billy Wilder**, cel care va deveni la Hollywood unul dintre maeștrii incontestabili ai comediei americane.

Filmul iese din standardele cinematografului german de la sfârșitul anilor '20, păstrând câteva ecouri ale noii obiectivități și se conectează la filmul de avangardă prin câteva caracteristici: tiparul narativ constând în descrierea unei zile ne poate trimite cu gândul "mutatis – mutandis" la Ruttmann (schimbând ceea ce e deschimbat), refuzul intrigii tradiționale, ceea ce conferă filmului aerul unei povestiri de dramatizare, cultivarea actorului neprofesionist, elemente de natură să evoce Școala Clasică Sovietică.

Unii istorici consideră că filmul lui Siodmak ar fi o prefigurare a neorealismului italian și aceasta datorită simplității cvasiocronicești și tușei documentariste prezente în înfățișarea unei duminici banale petrecută de oameni banali – un comis voiajor, un șofer, o vânzătoare într-un magazin de discuri și un manechin (fată).

Apogeul estetic al cinematografului german se sprijină îndeosebi pe contribuțiile lui Lang și Murnau. **Fritz Lang**, regizorul care trebuia să semneze regia la "*Cabinetul doctorului Caligari*", se afirmă în 1921 cu "*Moartea obosită*", programarea a câtorva dintre punctele programului stilistic al cineastului. Preferința pentru alegoric (filmul e o alegorie a împletirii dintre Eros și Thanatos), atmosferă neliniștitoare, capabilă să amintească literatura romantică, tendință spre abstractizare, o tendință pe care o explică jocul dintre spațiile geografice cele mai diverse care găzduiesc acțiunea (Bagdadul, Veneția, China sunt văzute aici într-un abur mitic), ecleraj întemeiat pe clarobscur.

Filmele ulterioare adâncesc aceste predilecții ale regizorului: "*Doctor Mabuse jucătorul*" plonjează spectatorii într-o atmosferă dintre cele mai tulburi, atmosfera unei lumi dominată de dorința de putere, motiv pe care îl vom regăsi în "*Spionii*" (1927). Personajul principal al filmului recurge la crimă și apare ca o figurare asupra omului întocmai cum se va

întâmpla și cu "*Testamentul doctorului Mabuse*" (1932) și cu "*Cei 1.000 de ochi ai doctorului Mabuse*" * fervoarea căutărilor plastice (1960), unde fiul lui Mabuse moștenește trăsăturile malefice ale tatălui său, în primul rând pasiunea neînfrănată pentru rău.

La profeție Lang va reveni peste ani în "*Metropolis*" (1926), o distopie centrală pe raportul dintre ani și forța distructivă a civilizației mecanice, o forță care duce la anihilarea sistematică a individualității și la denaturarea esenței umane, film parabolă încheiat cu sugestia reconcilierii dintre supraoameni și cei reduși la o condiție subumană, de unde o anumită ambiguitate care a făcut ca Lang să repudieze mai târziu această poveste filisofică despre o cetate a viitorului.

"*Nibelungii*" (1924), cuprinzând două părți împlinește formula stilistică a cineastului. Avem de a face cu o rescriere grandioasă a mitului de o solemnitate care nu trimite cu gândul la Wagner, avem de a face cu o pânză epică de mari dimensiuni și de un neîndoielnic monumentalism interior. "*Nibelungii*", exemplu strălucit de expresionism arhitectural,** e stăpânit de fervoarea căutărilor plastice rezolvate într-un sens decorativ, evidente deopotrivă în tratarea actorului ca element figurativ al operei, cu exploatarea masivă a plasticității prezenței lui și în amploarea scenografică unde funcționează nu mai puțin gustul lui Lang pentru stilizare. Întreaga construcție vizuală a filmului fiind marcată de prezența a trei lait - motive: scara, arcada și podul (pasiunea lui Lang pentru caracterul grandios al scenografiei se va reîntâlni în "*Metropolis*", ca de altfel și atracția lui pentru geometrizare. Decorurile din aceste filme fiind sugerate de zgârie - norii pe care cineastul îi vede la New York).

Chiar dacă nu semnează unele filme în calitate de scenarist, Lang e un amator de film în sensul deplin al cuvântului de vreme ce opera lui pune în evidență o puternică unitate de ordin tematic și stilistic. Această coeziune poate fi descoperită în planul temelor și motivelor și în același timp ar fi de amintit frecvența cu care apar teme și motive cum sunt: destinul, moartea culpabilitatea, răzbunarea, înfăptuirea justiției, setea de putere. O altă trăsătură comună a filmelor rezidă în abundența lor epică, cu o intrigă nu lipsită de meandre și uneori chiar prolixă cum o arată, între altele, serialul "*Păianjenii*" (1919), "*Moartea obosită*", "*Doctor Mabuse jucătorul*" și "*Femeia în lună*" (1929).

* Mabuse va suscita un lung șir de filme produse în RFG în prima jumătate a anilor '60 semnate de artizani de duzină, serie jucată de Wolfgang Preiss; exact în aceeași perioadă se produce reapariția lui Maciste, unul dintre stâlpii filmului mitologic italian.

** Sintagma definește acele filme expresioniste care recurg la spațializarea decorului, în timp ce sintagma "expresionism pictural", o sintagmă echivalentă cu termenul caligarism, indică filmele expresioniste care au o scenografie bidimensională, adică pictată pe pânză.

Tot de planul stilistic ține și impulsul spre stilizare, triumfător în "Moartea obosită", "Nibelungii" și "Metropolis", lecție esențială preluată de numeroși cinești germani și străini. În privința retoricii, unitatea este asigurată de recurența unor figuri între care esențiale rămân metafora nocturnului și metafora transei hipnotice, amândouă provenite din "Cabinetul doctorului Caligari", dar reformulate în funcție de individualitatea cineastului.

În sfârșit, în planul scriiturii filmele se remarcă, mai cu seamă, prin exploatarea luminii ca factor de creare și / sau organizare a spațiului, cum știm mai ales din "Nibelungii" și prin știința clar-obscururilor.

Dealtminteri unele dintre aceste caracteristici se vor regăsi în filmele sonore pe care Lang le realizează în Germania (ca de pildă "M") sau în SUA (ca de exemplu "Furie").

Murnau își câștigase notorietatea încă din 1919 cu "Satana", unde, pe făgaș griffithian, povestirea ne poartă prin Egiptul Antic, Italia din vremea familiei Borgia sau în plină activitate pentru a oferi o parabolă despre răul întipărit în adâncul sufletului omenesc, rău întruchipat în Satana. Recunoașterea lui Murnau ca unul dintre cineștii esențiali ai cinematografului german începe în 1920 cu "Capul lui Ianus", reluarea motivului dublului ca semn al scindării eului, între pozitiv și negativ, pe care cineastul o va descrie și o va analiza în întragusa operă germană și americană. Atracția spre fantastic se va exprima din nou, cu forță, în "Nosferatu", filmul din 1922, inspirat din romanul "Dracula" al lui Bran Stoker.

"Nosferatu" (1922) păstrează din sursa literară gustul pentru lugubru, element esențial în romanul gotic și înalță oroarea la rangul unei metafore, o metaforă despre puterile metafizicului, după cum spun unii exegeți ai lui **Murnau**.

Filmul se individualizează printre exemplarele de cinematograf fantastic german, în speță expresionist, prin

prezența decorului realist, inclusiv a peisajului natural, prin insesizabila glisare de la real la ireal (vezi, de pildă, deschiderea drumului lui Hitler spre castelul lui Orloc, rezolvată de regizor și de **Friz Arno Wagner**, operatorul filmului, prin folosirea negativului), prin permanenta trimitere la regnul animal prin descrierea atmosferei și în portretizarea, inclusiv plastică, a personajului (vezi hiena, șobolanii ca substitute metaforice ale personajului, precum și detaliile cu sugestii animaliere ale măștii acestuia) și prin aplicarea unor procedee tehnice aplicate pentru a potența misterul, tensiunea sau impresia de sinistru (de pildă filmarea fotogramă cu fotogramă). Model pentru horror-ul american din anii '30, "Nosferatu" dă acestui filon holywoodian câteva sugestii esențiale, între care aliajul dintre libido și instinctul morții, căci vampirismul apare în "Nosferatu" ca o expresie a sexualității morbide, în speță, a hipersexualității și transformarea pe nesimțite a universului imediat într-un necontrolabil univers al tenebrelor și al forțelor malefice.

"*Ultimul dintre oameni*" (1924) rămâne o operă imposibil de categorisit cu exactitate. Jean Mitry vorbește despre prezența "realismului simbolic", alți istorici de film accentuează asupra înrudirilor cu Kammer-spiel-ul, după cum există comentatori care subliniază cu precădere notele expresioniste. Toate aceste reacții eretice sunt juste, căci "Ultimul dintre oameni" e o sinteză a diverselor impulsuri și tendințe pe care le relevă cinematograful german al epocii.

Dacă vorbim de realismul filmului ne referim, cu excepția finalului voit de scenarist și regizor ca un pasaj ironic tocmai pentru a salva cedările lor în fața lui **Jannings**, nemulțumit de secvența finală din scenariu, ne referim la realism în sensul atitudinii cineastului față de realitate; o atitudine lucidă față de o lume morală și socială în care fetișizarea uniformei vorbește, în ultimă instanță, despre ideea mitizării ierarhiei de ordin social, despre mentalitatea conformistă tipică pentru micul slujbaș din Germania wilhelmiană, despre insinuarea socialului în spațiul psihologiei individuale.

Dacă ne referim la legătura filmului cu Kammer-spiel-ul, avem în vedere alegerea unui subiect extras din viața umilă. Intenția cineastului de a surprinde cele mai fine cute ale sufletului omenesc aflat într-un moment de criză, prezența unui erou arhetipal, precum și binecunoscuta pasiune a filmului de cameră pentru simbolismul obiectului (uniforma, ușa, scara).

În sfârșit, dacă ne oprim la dimensiunea expresionistă a operei, ea este ușor de identificat în eclerajul cu clarobscururi

din unele secvențe și într-o anumită dilatare și într-un voltaj mai ridicat dovedite de jocul lui Jannings.

În istoria limbajului cinematografic "Ultimul dintre oameni" contează ca unul dintre filmele care duc la desăvârșire dinamismul camerei. Aparatul de luat vederi evoluează în spațiu cu o suplețe, cu un nerv, cu o libertate neobișnuite pentru epocă. Acest dinamism fiind egalat trei ani mai târziu doar de "*Napoleon*" al lui **Abel Gance**.

Murnau și **Karl Freund**, operatorul său, izbutesc să atingă virtuozitatea cum o arată numeroase secvențe, între care, secvența de început cu o savantă combinație de traveling vertical și de traveling orizontal la sol, sau secvența în care mișcarea de aparat reface traiectoria unei priviri. Performanța operatoricească e posibilă datorită unei camere recent inventate de către englezi, o cameră giroscopică.

După "Ultimul dintre oameni" marile calități de structură ale filmului lui Murnau vor fi confirmate îndeosebi de "*Faust*" (1926), unde ne întâmpină, ca și în "*Nosferatu*", magia luminii (secvențele cu caracter dramatic sunt bazate pe clarobscur, iar cele cu accente lirice exploatează un dulce sfumatto) și unde se întâlnește un lung traveling aerian care îngăduie spectatorului, în secvența călătoriei lui Faust și a lui Mefisto, să vadă în "zbor de pasăre" universul, peisajele și așezările lui omenești, acestea din urmă realizate cu ajutorul unui ansamblu impresionant de machete.

Rafinamentul filmelor germane ale lui Murnau va face ca cineastul; să fie chemat la Hollywood, tocmai pentru a imprima producției americane cultura și subtilitatea europeană. Invitat de W. Fox, Murnau realizează aici, în 1927, "*Aurora*", socotit una dintre capodoperele întregului cinematograf mut, filmul care există în filigram mai toate obsesiile regizorului (destinul, moartea care pondește neștiută, pasiunea devastatoare, slăbiciunea morală și sufletească a omului solicitat de rău și de bine) și multe dintre tehnicile lui stilistice favorite, cum este bunăoară clarobscurul căruia îi dă, întocmai ca în unele dintre filmele lui germane, un rol metaforic.

ANUL III

Cinematograful francez în anii '20

Revitalizarea cinematografului francez se datorează deopotrivă așa numitului impresionism și filmului de avangardă. Impresionismul este un termen folosit de unii istorici ai cinematografului, între care **Henri Langlois**, pentru a degaja originalitatea curentului autohton în raport cu expresionismul german. Punctul de contact între cele două mișcări e încercarea de investigare a interiorității, tentativa de a sonda adâncurile sufletului omenesc.

O poziție drastică se stabilește în planul expresiei. Spre deosebire de cineștii expresioniști germani, cineștii impresionisti francezi explorează posibilitățile de filmare ale aparatului de filmat, de la mișcări la diverse efecte optice cum sunt, de pildă, deformările, precum și resursele montajului, ignorate de "*Cabinetul doctorului Calligari*" și de multe alte filme expresioniste.

Impresionismul își găsește prima formulare, încă timidă, în 1919, când, **Germaine Dulac** realizează pe scenariul lui **Louis Delluc** "*Sărbătoare spaniolă*".

Istoria povestită aici, o convențională poveste de rivalitate amoroasă, tinde să se destrame într-o puzderie de notații fugitive menite să sugereze afectele personajelor sau atmosfera, astfel încât filmul deschide drumul acelei tendințe spre dezagregarea story-ului, tendință din care se vor împărtăși filmele cheie ale curentului și pe care o va radicaliza avangarda istorică.

Iată prima trăsătură care individualizează experiența impresionistă, o trăsătură pe care Delluc o exprimase extrem de plastiv atunci când spusese că voise ca "*Sărbătoarea spaniolă*" să se compună dintr-o "pulbere de fapte", dizolvarea story-ului, anunțată doar de "*Sărbătoarea spaniolă*", film tributar, în destule pasaje, modului tradițional de povestire. Dizolvarea story-ului își va găsi expresia cea mai netă în "*Surâzătoarea doamnă Beudet*" (1922) al lui Germaine Dulac și mai ales în "*Femeia de nicăieri*" (1922) al lui Delluc, pentru a reveni în forță, exceptând filmele de avangardă, în "*Oglinda cu trei fețe*" (1927) al lui **Jean Epstein**.

O altă trăsătură a poeticii impresionismului rezidă în atmosfera particulară care impregnează filmele. Climatul lor este străbătut de o tristețe difuză, are irizații melancolice, fie că filmele pătrund în zonele de viață populară, ca de pildă lumea portului mediteranean, fie că filmele rămân în universul singurătății, al dezamăgirii sentimentale, uneori și morale, de

care suferă eroii. Această atmosferă se înrudește strâns și uneori moștenește evident sugestiile prozei pe care o datorăm acelor scriitori cunoscuți în istoria literaturii franceze sub numele de "**coala barului**", în frunte cu **Pierre Mac Orlan** și **Francis Carco**.

Din patrimoniul iconigrafic al impresionismului, provenit în parte din experiența literară, fac parte, între altele, cârciuma înecată în fum de țigară, cu eternul ei bar în spatele căruia se află o oglindă, străzile cartierului mărginaș sau ale portului, de obicei nocturne, cu întunericul lor străpuns ici și colo de lumina felinarelor, străzi cu pavaje din piatră, lucind stins în ploaie, tip de imagini pe care le vom regăsi în a doua jumătate a anilor '30 în destule dintre operele exponențiale ale realismului poetic, cum ne-o arată îndeosebi filmele lui **Marcel Carné**.

Tipologia filmelor vine și ea, tot în parte, din "**coala barului**"; întâlnim frecvent personaje ca marinarul tocmai întors din depărtări, ca de pildă în "*Friguri*" (1921) al lui Louis Delluc, patroana de bistro, prostituata, omul marginalizat socialmente care își îneacă amarul în alcool, figuri cărora nu le lipsește un coeficient de pitoresc, dar care tind și chiar reușesc să comunice o experiență existențială dramatică, uneori chiar tragică.

Din iconografia filmelor nu lipsesc nici imaginile impuse de descrierea mediilor populare. Revin frecvent imaginile bâlciului, ale parcului de distracții, cum se întâmplă în "*Inimă credincioasă*" al lui Jean Epstein, ale sălii de bal, cum întâlnim în "*Yvett*" (1927) al lui **Alberto Cavalcanti**, ale cârciumei frecventate de anumite categorii socio-profesionale ("*Roata*" - 1922 - al lui **Abel Gance**) sau imaginile colțului de provincie patriarhală. În "*Oglinda cu trei fețe*" găsim binecunoscuta fanfară a orașelului sau nelipsitul cros al locuitorilor lui, imagini care vin să alcătuiască cutia de rezonanță a dramei psihologice, povestită din diverse unghiuri narrative.

O caracteristică dintre cele mai izbitoare a poeziei impresionismului implică scriitura cinematografică. Exponenții curentului dovedesc o tehnicitate savantă, o sistematică mobilizatoare a unui arsenal tehnic bogat, implicând, între altele, fluurile și **deformările vizuale** (întâlnite în "*El Dorado*" al lui **Marcel L'Herbier** - 1921, unde găsim imaginile tavernei, așa cum o vede un client bețiv, cu alte cuvinte, imagini estompate), **trucajul** (în "*Surâzătoarea doamnă Beudet*" al lui **Germaine Dulac**, tânărul și arătosul sportiv văzut de eroină în paginile revistei, prinde dintr-o dată viață), **variarea vitezei de filmare** (filmele lui **Gance** sunt un bun exemplu în acest

sens), **jocul dintre claritate și obscuritate** (de unde frecventa comparație lansată încă de critica epocii cu pictura impresionistă), **folosirea racoursi-ului și a plonje-ului pentru filmarea obiectelor** (punctul de cotitură în această privință îl constituie *“Hanul roșu”* (1923) al lui **Jean Epstein**) și **masiva subiectivizare a camerei de luat vederi** existentă de multă vreme în practica cinematografului mondial, dar exersată cu o asiduitate aparte de la Epstein în celebra secvență a călușeilor din *“Inimă credincioasă”*, la **Abel Gance** din *“Napoleon”*, unde unghiurile subiective și mișcările de aparat obiective sunt atribuite chiar și obiectelor. Pentru a nu mai cita filmele anterioare ale regizorului, cum ar fi *“Acuz”* (1919) și *“Roata”*.

Scriitura cinematografului impresionistă mizează din plin și pe montajul accelerat. Cineaștii francezi prelungesc și duc mai departe lecția griffithiană și fac posibile experiențele }colii Clasice Sovietice. Aproape fiecare dintre corifeii impresionismului ne oferă argumente de primă mână. În primul rând **Abel Gance** cu *“Roata”*, montajul din secvența deraierii trenului e organizată în crescendo, într-un ritm din ce în ce mai vertiginos și acest fragment va fi invocat de adepții filmului de avangardă, de **Germaine Dulac**, de exemplu, ca o formă de așa-zis cinematograf pur, fondat exclusiv pe valorile ritmice. Ceea ce e interesant la Abel Gance e faptul că senzația de ritm din ce în ce mai rapid vine din tăierea din ce în ce mai energică a unor cadre cu un conținut vizual static.

La **Epstein**, un montaj de mare virtuozitate se întâlnește în mereu citata secvență a bâlciului din *“Inimă credincioasă”*, construită printr-o combinație de unghiuri și de mișcări subiective, de unde tensiunea ei psihologică și chiar febrilitatea cu care sugerează viziunile celor doi eroi aflați în carusel, precum și în secvența accidentului de mașină din *“Oglinda cu trei fețe”*, tot puternic subiectivizată - lovit de o pasăre în pervaz, automobilul își pierde direcția și întreg acest moment este montat din imagini înfățișând peisajul șters rapid în goana bezmetică a mașinii, șoseaua cu pancarde și inscripțiile rutiere.

Câteva filme, datorate impresionismului, au o valoare exponențială pentru orientarea tematică și nu mai puțin pentru stilistica unui curent în care **Barthlemy Améngual** identifica prima vârstă istorică a vanguardiei.

“Roata” ține de impresionism, înainte de toate, prin accentul pus pe substanța psihologică, prin gustul lui Gance pentru surprinderea scenelor de viață populară, prin cultivarea frecventă a plain-air-ului și, desigur, prin această grijă pentru

cizelarea formei, dovedită de efectul de montaj. Filmul ține de universul personal al regizorului prin densa lui rețea de metafore, de simboluri și de alegorii prin: dese rapeluri culturale, inclusiv mitice (Oedip, Sisif, cum de altfel se numește personajul etc.), precum și prin avântul liric, adeseori nestăpânit și atins de grandilocvență, al multor secvențe.

“*Surâzătoarea doamnă Beudet*” e o ecranizare a piesei omonime a lui **Denys Amiel** și **André Obey**, tipică pentru așa-numitul teatru al tăcerii preconizat de Obey, formulă dramatică în care pauzele, clipele de tăcere sunt atât de importante, dacă nu cumva chiar mai importante decât dialogurile și aceasta în perspectiva sugerării acelei dialectice atât de fine și de neprevăzute ale stărilor sufletești. Filmul lui **Germaine Dulac** se înscrie în cheia unui realism psihologic intimist, ca multe alte opere ale impresionismului, și e remarcabil prin echivalențele vizuale pe care regizoarea le găsește pentru a sugera climatul psihologic particular în care evoluează eroina, un fel de Madame Bovary.

Doamna Beudet aspiră să scape din lumea sufocantă a familiei ei, de traiul alături de un mic burghez mărginit, obtuz, după cum e nefericită din cauza microuniversului în care se mișcă, reprezentat de viața ternă a orașelului de provincie.

Eroina, vulnerabilă și de o mare sensibilitate, citește Baudelaire, cântă la pian piese de Debussy, e ca o floare de seră răsădită într-un mediu neprielnic. Un extraordinar detaliu de mise-en-scene pune în lumină incompatibilitatea de gust a celor doi soți: e vorba de repetata schimbare a poziției vasului cu flori de la centrul mesei spre marginea ei și invers, pe care o fac doamna Beudet și respectiv soțul ei, domnul Beudet, negustorul de postavuri care controlează meticulos facturile de cumpărături, ins mediocru și amator de glume proaste, ieftine, personaj pe care Dulac îl tratează caricatural, în timp ce doamna Beudet e înconjurată de o aură de melancolie, nostalgie, dor de ducă, cvasicehoviene.

“*Femeia de nicăieri*” e ceea ce s-ar numi azi un film dedramatizat pentru că îi lipsește articularea tradițională reprezentată de succesiunea: expozițiune, intrigă, punct culminant și deznodământ, ceea ce nu înseamnă, însă, că el nu are anumite noduri dramatice, anumite momente în care dilema psihologică a eroinei capătă un caracter acut. Filmul lui **Delluc** a fost considerat echivalentul unui monolog interior, constituindu-se dintr-o permanentă confruntare a personajului cu experiența sentimentală trăită cândva, evocată mereu de locul în care femeia fără identitate, femeia de nicăieri, își trăise

odinioară romanul de dragoste. Preumblându-se pe aleile grădinii care înconjoară vila sau trecând din încăpere în încăpere, eroina balansează între reamintirea, niciodată materializată prin flash-back, clipelor de tandrețe de demult și sentimentul de singurătate, de suspendare în vid. Balansul este contrapunctat de drama unei tinere perechi, cea care locuiește acum în splendida vilă, cuplu pe cale de a se destrăma. Avem de-a face cu un film comportamentist, în care dialogul dintre trecut și prezent e sugerat, nu prin sintaxa temporalităților, ci prin gesturi, detalii, confesiuni ale eroinei, acestea din urmă exprimate prin inserturi destul de livrești. Valorile stilistice ale filmului sunt multiple: atmosfera elegiacă, realizată de cineast cu știința semitonurilor, rafinament plastic, datorat și asimilării învățămintelor picturii impresioniste (costumul eroinei amintește de tablourile lui **August Renoir**), capacitatea de interiorizare a actriței (**Ev Francis**, marea interpretă a teatrului lui **Paul Cluadel**).

Renașterea cinematografului francez se sprijină și pe efervescența avangărzii istorice, o practică cinematografică prefigurată de unele căutări expresive ale impresionismului, cum sunt, de pildă, cele privind montajul. La originile filmului de avangardă autohton se află dadaismul. **Man Ray** realizează în 1923 "*Întoarcere la rațiune*", un colaj, tehnică favorită a dadaismului literar, și plastic. "*Întoarcerea la rațiune*" e fondat pe alegorism, și chiar titlul său este dat prin antifrază. Dorința tipic dadaistă de a întrona arbitrarul se regăsește exprimată mai energic în "*Antract*", filmul pe care **Rene Clair** îl realizează cu un an mai târziu. Până la "*Antract*" Clair se impusese ca un critic înzestrat cu talent polemic, ca un simpatizant al avangardei teatrale, muzicale, plastice și coregrafice, atât de vie, atât de activă în Parisul de la cumpăna anilor '10 -'20. Ca regizor își stabilește notorietatea cu "*Parisul care doarme*" (1923), unde fantasticul are un aer grațios, unde întâlnim note burlești care ne amintesc de **Jean Duran**, părintele acestui stil comic în cinematograful autohton și unde trucajul, pe urmele lui **Méliès**, se află la loc de cinste. Dealtminteri, "*Antract*" va conține trimiteri la tradiția cinematografică franceză, tocmai la burlesc și la fantasmagorie. "*Antract*" pleacă de la scenariul lui **Francis Picabia**, de fapt de la un mănunchi de informații sumare. Cuprinde în distribuție mulți artiști de avangardă, cum se întâmplă de regulă în filmele mișcărilor înnoitoare (printre ei se numără **Man Ray**, **Marcel Duchamp** și **Eric Satie**) și e prezentat la premieră cu o muzică de **Satie**. Filmul fusese gândit ca un divertisment, intercalat în spectacolul de balet

“Relash” al unui ansamblu, al unei trupe coregrafice faimoase în epocă: *“Baletetele suedeze”*, trupă condusă de **Rolf de Maré** (și avându-l ca dansator pe **Jean Borlen**).

“Antract” e considerat adesea ca un eseu cinematografic în cheie burlescă, despre ritmul cinematografic, un eseu derivat din intenția pe care o formulase Picabia, atunci când vorbise despre plăcerea dadaistă de a inventa. Voluptatea invenției exuberante, torențiale și în același timp indisciplinate, se întâlnise la Picabia încă în volumul de poeme, publicat în 1919, *“Gânduri fără limbaj”*. În plăcerea de a inventa intră și dorința provocatoare, mistificarea, prezentă, de pildă, în celebra imagine a etericei balerine care se dovedește a fi, de fapt, un bărbat cu barbă impozantă, precum și plăcerea de a lovi prin metafore surprinzătoare, absurde, prin parodie și prin burlesc. Spiritul filmului poate fi apropiat de cel al lui **Alfred Jarry**. Iar trimiterile la burlesc constau, mai ales, în folosirea goanei-urmărire (ca în secvența dricului), în metamorfozarea surprinzătoare a obiectului (în aceeași secvență, coroanele funerare care impodobesc vehicolul sunt din cocă și un domn din cortegiu rupe un dumaticat dintr-una din ele) și în dimensiunea absurdă pe care o capătă atmosfera (tot în secvența cu pricina, dricul, tras de o cămilă, începe să se miște din ce în ce mai repede, plecând de la relanty, trecând prin filmare cu viteză normală și ajungând la filmare accelerată, cortegiul funebru ținându-se după el, începând să alerge din răspuțeri, încât finalmente, vehicol și oameni ajung să se deplaseze mai repede decât o bicicletă, un automobil, un vapor și un avion).

Tratarea cinematografică a acestui mozaic, caleidoscop cu o mișcare dintre cele mai vioaie, pune în evidență exuberanța imaginației cinematografice a lui **Clair**, dezinvoltura ei și, nu mai puțin, spiritul fantezist al cineastului.

Clair recurge la o bogată gamă de procedee tehnico-expresive, de la supraimpresiune la jocurile optice, obținute prin trecerea de la claritate la neclaritate, de la relanti-uri la filmări accelerate; toate aceste procedee, urmărind să ambiguizeze realul și-n ultimă instanță să dinamiteze reprezentarea realistă.

Din filmul lui **Man Ray** și mai ales din experiențele lui **Egeling** și **Richter** derivă o altă direcție a cinematografului de avangardă francez: filmul abstract sau, cum i se spune în epocă, filmul absolut. Inițiatorul lui este pictorul **Leopold Surfrage**, care își dorise o compoziție plastică în permanentă mișcare, proiect din păcate lăsat la jumătatea drumului; din

ceea ce urma să fie *“Ritmuri colorate”* nu s-a păstrat decât materialul pregătitor, o suită de desene geometrizzante, păstrate astăzi la muzeul filmului patronat de cinemateca de la Paris. Practic, cinematograful abstract se datorează în Franța lui **Henri Chomette** și lui **Germaine Dulac**, cu mențiunea că încercările lor nu sunt filme abstracte propriu zise, ca cele gremane, ci treceri de la figurativul realist la abstract, cu alte cuvinte ele supun reprezentarea realistă unui proces de esențializare, extrem de energic și aceasta grație arsenalului tehnic, astfel încât finalmente asistăm la un joc de linii, de forme și bineînțeles, la eternul joc al luminii și al umbrei. Din **Chomette**, istoria filmului de avangardă reține *“Jocuri ale reflexelor și ale vitezei”* (1923) și *“Cinci minute de cinema pur”* (1925), amândouă exploatând magia luminii prin tehnici curente în epocă, așa cum e, de pildă, varierea vitezei de filmare.

Germaine Dulac realizează în 1929 *“Studiul cinematografic asupra unui arabesc / Arabesc”*, un fel de temă cu variațiuni construită pe dialogul dintre alb și negru, împinsă treptat spre abstract. Un vâl ca neaua flutură pe un fundal negru, un jet de o albeață strălucitoare al unei arteziene izbucnește proiectat pe fond negru, norii se mișcă, ceața se lasă, reflexele luminii în apă îl dau acesteia un aer ireal. Toate aceste imagini sunt tratate vizual astfel încât ele vor fi izbăvite prin unghiulație și nu mai puțin prin organizarea expresivă a montajului, de concretețea lor. Dulac, ne amintim din scrierile regizoarei, pledase pentru *“dematerializarea ecranului”* în ideea că cinematograful trebuie să fie *“o muzică a ochilor”*.

Suprarealismul, o altă orientare a avangărzii franceze, și ea mai net configurată, își găsește originea tot la Germaine Dulac în *“Scoica și preotul”* (1927) – filmul e jucat de **Genica Athanaziu**, prietena lui **Artand**, reputată actriță de teatru, originară din România, creatoarea rolului Antigona din piesa omonimă a lui **Cocteau**, actriță de film care a lucrat și sub alte baghete regizorale faimoase: **Gremillon**, **Fabst** (o chema **Eugenia Tănase**). Substanța intimă a filmului, mai exact spus, a scenariului lui **Artand**, e polemică: filmul pune în cauză morala erotică curentă și, într-un plan mai larg, conformismul spiritului mic burghez. Scenaristul e profund nemulțumit de film pentru că Dulac îmblânzește contestația, diminuează încărcătura explozivă a imaginilor pe care Artand la gândise, pentru a rămâne o vagabondare pe terenul oniricului. Oricum, respingerea tabuu-rilor de ordin moral, concentrarea asupra erosului și prezența visului, îl îndrituiesc pe mulți istorici de film

să considere *“Scoica și preotul”* un fel de prolog la un *“Câine andaluz”* al lui **Buñuel**, realizat un an mai târziu.

Lucrat pe un scenariu scris în colaborare de **Buñuel** cu **Dalí**, *“Câinele andaluz”*, filmul care întrunește sufragiile suprarealiștilor, pentru care opera buñueliană capătă valoarea unui manifest practic. Ea e construită pe principiul alogismului, constituie o perpetuă provocare adresată spectatorului obișnuit cu cinematograful tradițional, se alcătuiește dintr-un conglomerat de metafore și de simboluri mai mult sau mai puțin opace, menit să sugereze plonjarea în zonele obscure ale subconștientului și în cele atât de fluide ale oniricului.

Filmul e imposibil de descifrat în segmentele lui (încercările de lectură psihanalitică, justificate de unele imagini, rămân reducionista, așa cum sunt încercările de citire a filmului în cheie sociolizantă, vezi, de pildă, interpretările date de **Linda Williams** și respectiv **Sadoul**).

Tot atât de adevărat, însă, e faptul că el degajă un sentiment de răzvrătire față de spiritul filistin și față de inerțiile cinematografului tradițional, o stare de nemulțumire față de tot și de toate. *“Câinele andaluz”* agrsează în permanență spectatorul prin imagini șocante și această brutalitate expresivă a fost apropiată de violența artei spaniole, în genere de violența lui **Goya**, în particular aragonez, ca și Buñuel.

Jocurile la care este supus spectatorul derivă, în principal, din aplicarea aceluia principiu al insolitului pe care îl formulase cândva **Lautreamont** și pe care îl vor îmbrățișa suprarealiștii: *“Frumos ca întâlnirea dintre o umbrelă și o mașină de cusut pe o masă de disecție”*.

Dincolo de raportarea la suprarealism, întărită și de gustul buñuelian pentru bizar, neliniștitor, și de asemenea, susținută de preferința de natură stilistică pentru detaliul crud și analogie, dincolo de raportarea la suprarealism, filmul propune câteva trăsături expresive care vor deveni caracteristici puternice ale operei buñueliene de mai târziu. De pildă, buñueliană prin excelență rămâne referința la regnul animal – ex.: furnicile, măgarul, întâlnită apoi în *“Vârsta de aur”* (1930), perechea de mai târziu a *“Câinelui andaluz”*, ca și în multe alte filme ale cineastului. Buñueliană prin excelență e și atracția pentru contrastele puternice, vădită, de pildă, de versiunea sonorizată a filmului, pe care cineastul o va face în 1950, versiune care asociază în chip cel puțin surprinzător, dacă nu provocator, muzica lui Wagner cu tangourile argentinene la modă, procedează care mizează pe canotațiile culturale și pe ecourile emoționale ale unui comentariu muzical heteroclit cu

bună știință; acest tip de gândire a comentarismului muzical se regăsește în *“Vârsta de aur”*, unde se amestecă Wagner, Beethoven, Mozart și muzică de larg consum. În *“Las Hurdes / Pământ fără pâine”*, documentarul turnat în țara natală în anii '30, unde este folosită muzica de Brahms, în unele filme realizate în Mexic care exploatează din nou partiturile wagneriene, ca de pildă, *“Abisul pasiunii”* sau în *“Viri Diana”*, unde în secvența zisă a cinei cea de taină se întrebuițează contrapunctic muzică de Haendel (fragment din *“Mesia”*). L-a imitat **Pastrone** în *“Acatone”*.

Filonului suprarealist, atât cât e, i se atașează și *“Steaua de mare”*, filmul lui **Man Ray**, inspirat dintr-un poem al lui **Robert Desnos** (1928), unde acest imn pe care cineastul îl închină frumuseții corpului feminin, capătă un aer ireal, ciudat, datorită fotografiei, care estompează obiectele filmate, trupul femeii, o stea de mare într-un bocal și așa mai departe, dar până la punctul în care le lasă inteligibile ca formă; la filmare s-au folosit plăci de sticlă interpușe între obiectivul camerei de luat vederi și obiectul de filmat.

Ecouri suprarealiste, mai mult sau mai puțin pronunțate, se întâlnesc și în alte filme pe care **May Ray** le realizase în a-lla jumătate a anilor '20. *“Emak Bakia”* (1927) ține de suprarealism prin cultivarea insolitului, element destăinuit chiar de titlul acestui eseu experimental: Emak Bakia înseamnă în bască “dă-mi pace”. *“Misterele castelului cu zaruri”* (1929) interpretează extrem de liber un vers al lui Mallarmé “cu zarurile nu poți contracara hazardul”, transformând jocul de zaruri în lait motivul unei improvizații, nu lipsite de lirism, care are drept cadru o clădire de o perfectă geometrie, aflată sudul Franței.

Alte filme reprezentative pentru cinematograful de avangardă sunt imposibil de clasificat. *“Baletul mecanic”* (1924) al lui **Fernand Leger** e, pentru unii istorici de film, o operă cubistă. Calificativul se datorează, de fapt, intercalării unor imagini grafice, reprezentând-ul pe Charlot, în stil cubist, imagini provenite dintr-un film pe care artistul nu l-a terminat. Desenele cu Chaplin se combină cu cadre înfățișând obiecte (bile de sticlă, ustensile de bucătărie) și actorul în carne și oase, cum e femeia care urcă o scară, cadrul fiind repetată atât de mult, încât sugerează ideea de efort sisific. *“Baletul mecanic”* angrenează toate aceste materii într-o coregrafie surprinzătoare, într-un “dans” reglat cu un precis simț al ritmului.

“Anemic Cinema” (1926), realizat de **Marcel Duchamp**, folosește roto-relieful, acele discuri rotitoare, purtând

inscripții , pe care le-a inventat Duchamp, și imagini cu oameni reali; titlul filmului se bazează pe anagramarea cuvântului cinema.

Dintre filmele de avangardă ale brazilianului **Alberto Cavalcanti** se detașează *“Doar orele”* (1926), unde găsim o descriere caleidoscopică a vieții orașului și *“Mica Lily”* (1928), unde onirismul se combină cu terifiantul, grotescul și umorul negru: pe cheiul fluviului, Lily e urmărită de un răufăcător, un cadru ni-l arată pe acesta alergând pe loc, după care mișcarea personajelor devine normală, pentru ca în final, Lily să fie prinsă și înjunghiată în spate, urmăritorul scoțând din trupul fetei un cuțit cu care își va tăia merindele ținute până atunci în buzunar.

Acumulările calitative operate în cinematograful francez în prima jumătate a deceniului al II-lea, acumulări datorate mai ales impresionismului și filmului de avangardă, aveau să-și capete încununarea în filmele de vârf ale lui Renoir, Clair, Gance și Dreyer, realizate între 1926 și 1929.

A doua jumătate a anilor '20 înregistrează o certă împlinire a limbajului cinematografic, imposibil de înțeles, fără a pomeni seria de inovații tehnice autohtone sau împrumutate din străinătate, care cheazăuiesc înflorirea estetică a cinematografului francez. Dintre aceste inovații de ordin tehnic amintesc **hypergonarul**, obiectivul creat de **Henry Chrétien** pentru anamorfozarea imaginii (va fi experimentat în 1927 de **Claude Autant - Lara** în *“Să facem un foc”* - filmul este inspirat dintr-o proză a lui Jack London - **ecranul lat** slujind aici de minune vastele peisaje polare în care se petrece aventura unui bărbat și a câinelui său credincios, hotărâți să supraviețuiască în ținuturile nordice); **pelicula pancromatică**, mult mai sensibilă decât cea ortocromatică, de pildă (ea va fi folosită în anii 27-28 în *“Fetița cu chibrituri”* al lui **Renoir** și strălucit în *“Patimile Ioanei d'Arc”* al lui **Dreyer**); **portabilul**, aparat de filmat care se dispensează de învârtirea manivelei de câte un tehnician (utilizat, între alții, de **Marcel l'Herbier** și cu o virtuozitate rară de **Gance** în *“Napoleon”*); **triplul ecran și poliviziunea**, datorate aceluiași Gance, cu colaborarea inginerului **André Debrie** (*“Napoleon”*).

Ultimele două invenții vorbesc despre via inteligență tehnică a lui Gance și despre neastâmpărul lui ca artist. Triplul ecran este folosit numai la premiera filmului, găzduită de Palatul Garnier (superba clădire a Operei din Paris), difuzarea filmului în cinematografele din capitala Franței, ca și în marile

orașe ale țării, făcându-se în săli pentru proiecția filmelor cu format standard. Triplul ecran este alcătuit din trei ecrane pe care se proiectează simultan trei pelicule, filmate cu un aparat realizat de Debie, la sugestia regizorului. Procedul, în care mulți istorici ai cinematografului văd una dintre cele mai îndrăznețe încercări de modificare a formatului ecranului, fusese întrebuințat doar în câteva din secvențele filmului: în cele în care Gance vrea să înfățișeze simultan mai multe acțiuni pentru a spori efectul spectacular sau pentru a institui un sens metaforic.

Procedul suferă de o gravă insuficiență tehnică: e vorba de dificultatea racordării celor trei ecrane, unul central și două laterale, între cele trei imagini subzistând chenarele celor două ecrane alăturate. Consecința estetică rezidă în lipsa de omogenitate vizuală, în împiedicarea fluxului imagistic.

Poliviziunea, cealaltă invenție aplicată în "Napoleon", reprezintă combinarea triplului ecran cu montaje rapide și cu multiple supraimpresiuni. Mărturiile din epocă vorbesc despre secvența declanșării revoluției, în care cadrele rostogolindu-se din ce în ce mai vijelios, cuprinde suprapunerea a nu mai puțin de 16 imagini prezente pe toate cele trei ecrane, în ideea de a se sugera tumultul și patetismul momentului istoric pe care secvența îl reînvie.

Șirul filmelor reprezentative pentru maturitatea estetică a cinematografului francez începe cu "*Hana*" al lui **Jean Renoir** (1926). Până la această ecranizare a romanului omonim al lui Zola, cineastul oscilase între cinematograful impersonal, respectos față de standardele producțiilor comerciale din epocă și un cinematograful nu lipsit de voința de stil original reprezentat de "*Fiica apei*", opera de debut din 1924, unde întâlnim opțiunea pentru decorul real, trăsătură de natură să ni-l amintească pe Renoir cel adevărat și unde relanti-ul și supraimpresiunea, ca și deformările optice, toate în descendența avangărzii istorice, sunt chemate să închege atmosfera de coșmar (e vorba de coșmarul pe care-l are eroina într-o noapte agitată de furtună). "*Hana*", această definire consistentă a lumii lui Renoir, operează și desprinderea de modelul hollywoodian urmat în producțiile, până la urmă de serie, realizate până atunci.

Renoir este un admirator, însă, al lui **Stroheim** și înrâurirea lui "*Rapacitate*" își va spune cuvântul în analiza, uneori cu accente nemiloase, a trăsăturii dominante pe care o relevă eroina, cupiditatea. Filmul trasează portretul întrținutei de lux cu insolenta ei erotică și cu nesecata ei dorință de ascensiune socială. portretul este proiectat pe fundalul unui

tablou de moravuri centrat pe analiza critică a fenomenului de dezagregare morală. Renoir trece pe nesimțite de la naturalismul zollist spre realism, așa cum se va întâmpla mai târziu în epoca filmului sonor în "*Căteaua*", inspirat dintr-un roman de derivație naturalistă al lui **Georges de la Fouchardière**, precum și în faimosul "*Bestia umană*", ecranizarea romanului omonim al lui Zolla.

Din punct de vedere stilistic, "*Hana*" anunță câteva dintre caracteristicile esențiale ale operei lui Renoir. e vorba, în primul rând, de gustul pentru detaliul de viață destinat să susțină concretețea reprezentării și, în acest sens, exemplele sunt numeroase. Hana folosește un pieptene știrb, în vremea în care este doar o modestă figurantă de teatru și nu o cocotă de salon, tocul pantofului ei e dezlipit și aspiranta la gloria scenei calcă mereu șontâc; când femeia deschide un evantai luat din magazia de recuzită a teatrului, acesta împrășteie un noraș de praf; darurile pe care Hana le primește de la unul dintre bogații ei amanți sunt depuse în mijlocul patului enorm și somptuos din budoarul ei, un traveling înainte subliniind aceste cadouri ca pe o răsplată sordidă a farmecelor feminine ale Hanei.

În plan narativ, tehnica paralelismului, idee dusă la apogeu într-unul din marile filme ale regizorului - "*Regula jocului*", unde găsim simetria relațiilor dintre stăpâni și a relațiilor dintre servitori.

Sobrietatea decupajului, construit pe **preeminența** planului american, constituie o altă notă individualizatoare, confirmată și ea de filmele de mai târziu ale autorului.

În sfârșit, "*Hana*" pune în evidență simțul plastic rafinat al lui Renoir: decorurile aparținând lui **Claude Antant Lara** se inspiră din pictura lui **Manet** și din cea a lui **Auguste Renoir**, tatăl cineastului.

"*Pălăria florentină*" - **Renè Clair** (1927) prelungește multe dintre procedeele stilistice întâlnite în filmele mai vechi ale cineastului, punându-le sub tutela unui burlesc plin de fantezie. E vorba de folosirea cu funcție expresivă a obiectului și, îndeosebi, de prezența ironiei. Recursul la burlesc e demonstrat, între altele, de axarea narațiunii pe motivul cursei-urmărire, de procedeul asocierii unui personaj cu un anumit obiect de-a lungul întregului arc al istoriei povestite (obiectele devin veritabile însemne ale personajelor: cormetul acustic, cravata, botinele, pince-nez-ul și, bineînțeles, pălăria de pai), de reducerea masivă a insertului (operație dificilă în cazul ecranizării unui vodevil, dusă la bun sfârșit de Clair cu o remarcabilă știință a găsirii echivalentelor vizuale ale

dialogului), precum și de cultivarea unghiulației cu valență metaforică și/sau satirică.

Claire tratează materia vodevilului lui **Labiche** și **Michel** cu spirit ironic, uneori chiar satiric, pentru a trasa un portret acid al micii burghezii de la sfârșitul secolului trecut, portretul unei mentalități, al unui univers de viață, al unui stil de existență. Personajele din *“Pălăria florentină”* sunt tipice pentru acel “cinematograf de păpuși” în care Claire va excela și în cursul anilor '30. Ele sunt, cum observa Jean Mitry, convenționale, lucru explicabil prin originea vodevilească a filmului, dar înviorate de justetea detaliului de viață, de micul adevăr al amănuntului psihologic și de notația de moravuri.

Dincolo de personajele construite după un tipar întâlnit încă în primele filme ale cineastului, *“Pălăria florentină”* face apel la ceea ce s-a numit “baletul eroilor și al obiectelor”, reglat cu o precizie demnă de remarcat, la gag-ul cu ascuțiș satiric, la un ritm alert, sprintar, caracteristici pe care le vom regăsi în cinematograful clarean (clerian) din deceniul al IV-lea, susținute acum de o ingenioasă exploatare a efectului sonor, cinematograf care-și găsește culminația valorică în *“Milionul”*, comedie derivată tot din tradiția vodevilului francez.

“Napoleon văzut de Abel Gance” (1927) vine să încununeze stilul cineastului. El se precizase încă din *“Acuz”* (1919) și se reafirmase în *“Roata”*, filme străbătute de un elan liric pe care mulți critici îl socotesc romantic și, în același timp, de o anumită grandilocvență, filme de o mare densitate a limbajului figurat (e vorba în special de metaforă, simbol și alegorie), filme în care știința regizorului de a construi fraze de montaj, impecabile ca ritm, atinge virtuozitatea. *“Napoleon văzut de Abel Gance”* nu este decât un crâmpei dintr-o frescă monumentală, destinată să evoce întreaga biografie a personajului istoric, din copilărie, până la sfârșitul lui Napoleon, la Sf. Elena. Filmul realizat reface traiectoria lui Napoleon până la campania generalului în Italia, celelalte părți ale vastului scenariu (scris de Gance), rămânând în sertarul cineastului, cu excepția părții finale din care **Lupu Pick** va realiza *“Napoleon la Sfânta Elena”*.

Gance plasează biografia lui Napoleon în orizontul unei viziuni romantizante. Pentru autor, Napoleon e o ființă mesianică, străfulgerată de geniu, un vizionar, cu o intuiție ieșită din comun asupra lumii și a istoriei, figura lui Napoleon căpătând un nimb legendar.

Avem de-a face cu o veritabilă hagiografie, cu o apologie cu care filmul istorico-biografic francez le va depăși curând

datorită lui **Carl Theodor Dreyer** în *“Patimile Ioanei d’Arc”*. Ca să-și ridice eroul pe pedestal, Gance imaginează o serie de situații menite să releve calitățile excepționale ale eroului, care vedește încă din copilărie o precocă știință militară, câștigând prima lui bătălie, dusă cu bulgări de zăpadă la o cazemată de omăt. Din când în când, Gance simte nevoia să restituie și latura omenească a miticului erou, numai că așa-zisa lui umanizare nu trece dincolo de granița anecdotului și a pitorescului: de pildă, Napoleon îndrăgostit de Josephine, ia lecții de la un mare actor al timpului pentru a învăța gesturile lui Romeo; același Napoleon întârzie la ofițerul stării civile și așa mai departe.

Toată operația de zeificare a personajului este susținută de un bogat arsenal retoric. Filmul e punctat de o serie de lait-motive, cu caracter metaforic, simbolic sau alegoric, dintre care amintesc: vulturul (un insert ne spune că Napoleon are “ochi de vultur”; copil fiind se împrietenește cu o acvilă închisă într-o colivie, tot un vultur se așează pe un tun într-un moment important pentru destinul personajului, în sfârșit, umbra unui vultur se proiectează în secvența finală a filmului, pe drumul străbătut de soldații napoleonieni în Italia), stindardul național (steagul devine pânza, vela bărcii cu care generalul se întoarce în Franța), harta (prima ei apariție, harta insulei Sfânta Elena, desenată pe tablă în copilărie, are o valoare premonitoare) și marea agitată (întâlnită, de exemplu, în celebra secvență cunoscută în istoria cinematografului francez sub numele de “secvența dublei furtuni”, cea a furtunii marine și cea a “furtunii din convenție”, unde decupajul, cu travlinguri aeriene executate înainte, pentru ca finalmente să se frângă brusc, sugerează talazurile).

Ca scriitură cinematografică, “Napoleon văzut de Abel Gance”, atrage atenția, înainte de orice, prin marea mobilitate a camerei, prin masiva subiectivizare a unghiurilor de filmare și a mișcărilor de aparat, subiectivizare dusă uneori până la exces, cum ne-o arată celebrele unghiuri subiective atribuite ghiulelei și cailor în galop, încadrături conținute de versiunea originală a filmului, precum și prin montajul cu o cadență minuțios calculată, realizat adeseori în crescendo, prelungire evidentă a experienței din “Roata”.

Versiunea din 1927 va fi urmată în 1934 de *“Napoleon Bonaparte”*, versiune îmbogățită cu secvențe turnate special și cu coloană sonoră interesantă pentru folosirea stereofoniei, efect pe care Gance îl desemnează prin sintagma “perspectiva sonoră”.

Post sincronizarea acestei versiuni fusese posibilă datorită faptului că la filmările din 1925 actorii rostiseră efectiv dialogurile, prezente prin intermediul inserturilor. Gance va mai face și alte versiuni, între care una realizată în 1955 și una în 1971 ("*Napoleon și revoluția*"), toate cu post sincronizări.

"*Patimile Ioanei d'Arc*" fusese precedat de o serie de filme de la "*Președintele*" (1918), la "*Stăpânul casei*" (1925), elocvente pentru câteva dintre caracteristicile fundamentale în planul viziunii și în cel stilistic ale cinematografului lui Dreyer. În ele regăsim motivul conflictului dintre bine și rău, finețea analizei psihologice, subtilitatea descrierii unor raporturi sentimentale aflate sub zodia ambiguității (cum se întâmplă în "*Mica Elle*" - 1924, lucrat în Germania).

Semnele dimensiunii spiritualiste, care va triumfa în "*Patimile Ioanei d'Arc*", precum și în "*Cuvântul / Ordet*", filmul pe care Dreyer îl va realiza în anii '50, în țara natală (Danemarca), dimensiune pe care urma să o exprime din plin și în proiectul filmului consacrat vieții lui Hristos.

Din unghi stilistic, prefigurarea "*Patimilor Ioanei d'Arc*" e demonstrată de caracterul sever, uneori chiar ascetic al plasticii cinematografice, de rafinamentul ei.

Chemat în Franța după succesul înregistrat de "*Stăpânul casei*", Dreyer își asumă misiunea, deloc ușoară, de a reînvia pe ecran figura eroinei naționale, stârnind ostilitatea cercurilor naționaliste și xenofobe, care sunt indignate de ideea că un regizor străin e chemat să evoce o pagină strălucită din istoria Franței. Dreyer își alege cu grijă colaboratorii, toți de elită, între care **Joseph Delteil** (reputatul scriitor va semna scenariul), **Rudolph Maté** (ca operator) și **Renée Falconetti** (interpret rolului principal).

Acest mănunchi de forțe creatoare intră într-o desăvârșită sintonie cu gândirea regizorală, o gândire capabilă să controleze ansamblul și detaliul, să materializeze cu o exemplară consecvență principiul stilistic ales de cineastul danez.

Dreyer și-a propus un film esențializat. Scenariul condensează aproape ce 30 de interogatorii la care a fost supusă Ioana d'Arc, pentru a ajunge la miezul confruntării dintre fecioara din Orleans și tribunalul ecleziastic, la miezul ei deopotrivă filozofic, moral, religios și omenesc. În economia narațiunii această confruntare alcătuiește partea cea mai întinsă, urmată de câteva miciblocuri narative. (Episodul condamnării, al pregătirii execuției, al morții eroinei, cu reacția mulțimii care asistă la martiru). Epicul e linear, își interzice

orice arborescență, orice ramificare, cineastul fiind interesat nu de spectacol, nu de spectaculos, ci de tensiunea ciocnirii ideilor intruchipate de Ioana și de vrăjmașii ei.

Personajul are complexitate psihologică pentru că accentul cade pe frământarea interioară, pe zbuciumul dilemei în care el se află, pe clipele de slăbiciune pasageră, pe remușcările, pe lupta lăuntrică pe care Iona o duce pentru păstrarea credinței și, în același timp, al demnității. Partitura eroinei este servită de Falconetti cu o excepțională intensitate tragică și cu o puritate a trăirii, a emoțiilor, tot ieșită din comun, precum și cu o rară capacitate de a face sensibilă fervoarea mistică a Ioanei.

Puterea de esențializare dovedită de Dreyer se observă, nu numai în construcția narativă, pe cât de exactă, pe atât de laconică, și nu numai în dirijarea actorilor, ci și în scriitura cinematografică, de la concepția asupra scenografiei și punerea în evidență a acesteia, prin decupaj, la montaj.

"Patimile Ioanei d'Arc" recurge la un décor stilizat, alcătuit din ambianțe puține, un décor cu mari suprafețe albe, a cărui textură este bine redată de imaginiile lui Maté, realizate pe peliculă pancromatică. Această plenitudine a senzației de realism există și în cazul costumului, dezbărat de orice tentație de ornamental, boală tradițională a filmului istoric, unde întâlnim adeseori atracția spre decorativism și, nu mai puțin în cazul machiajului, favorizat tot de pelicula pancromatică, un machiaj care, conjugat cu o iluminare savantă, izbuteste să redea chipului omenesc înfățișarea lui naturală (rugozitatea pielii, toate accidentele ei sunt de o mare pregnanță vizuală, ca dealtminteri și alegerea fizionomiilor, știința în care Dreyer îl concurează pe Eisenstein și pe Fellini).

Decupajului apelează frecvent la PP și la GP. Filmul se țese, aproape în întregime, din dialogul acestor planuri care anchetează nemilos chipurile, idee de decupaj regăsită mai târziu la Ingmar Bergman. Lanțul de PP și de GP este întrerupt, din când în când, de încadrături cu o cuprindere vizuală mai mare, procedeu menit să ferescă scriitura de pericolul mecanizării ei, de primejdia manierizării și de scurte mișcări de aparat, procedeu prin care Dreyer pune în valoare, biziindu-se pe forța contrastului, hieratismul datorat unei mise-en-scene deliberat statice și al amplei succesiuni de planuri restrânse, tipuri de planuri care conduc spre un fel de abstractizare a spațiului. Referindu-se la abundența acestor două feluri de încadrături, **André Basin** spune că "Patimile Ioanei d'Arc" este un "documentar de expresii".

Zgârcit în efecte, voit antispectacular, cu un stil de o transparență cristalină, "Patimile Ioanei d'Arc" îi îndeamnă pe mulți exegeți să îl socotească pe Dreyer drept unui dintre precursorii cinematografului minimal, alături de **Yasujiro Ozu** (unul dintre maeștrii cinematografului japonez) și de **Robert Bresson**.

CINEMATOGRAFUL AMERICAN

Maturitatea cinematografului narativ psihologic din anii '20 e dovedită de șirul marilor filme datorate lui **Charlie Chaplin** - "*Parizianca / O privire publică*" (1923), **Erich von Stroheim** - "*Rapacitate*" (1924), **Murnau** - "*Aurora*" (1927) și **Seastrom (Sjöstrom)** - "*Vântul*" (1928). Dincolo de particularitățile stilistice ale filmelor, tot acest set își găsește trăsătura de unire în caracterul analitic minuțios, în accentul pe care cineștii îl pun pe o psihologie de tip evolutiv. Altfel spus, o psihologie sesizată în dialectica devenirii ei, precum și în tentativa de încorporare a duratei, stimulată tocmai de această descriere a unei traiectorii psihologice, înscrise în timp.

La aceste caracteristici comune se adaugă marea fluentă a limbajului cinematografic, mobilizat aici, ca în marile opere europene de la "*Crucișătorul Potiomkin*" la "*Patimile Ioanei d'Arc*", de la "*Proscrișii*" la "*Ultimul dintre oameni*", pentru a propune o povestire **în** imagini și nu o povestire **cu** imagini.

Istoria sentimentală din "*Parizianca*" este înnobilită de precizia și, nu o dată, de subtilitatea analizei psihologice, element care face din filmul chaplinian un punct de reper: el introduce cu adevărat psihologia în cinematograful dramatic, observă Sadoul. Portretele psihologice ale celor trei eroi principali au o consistență realistă datorită capacității cineastului de a fixa amănuntul, menit să comunice starea sufletească sau să semnaleze spectatorului răsturnarea, caracterul inedit al situației dramatice. De pildă, un guler bărbătesc, aflat în dormitorul femeii semnalează instantaneu prezența unui alt bărbat în viața acesteia. Momentul de zbucium sufletesc pe care îl trăiește eroina în gară este exprimat printr-un limbaj metonimic, plin de forță. Plecarea trenului va fi sugerată de succesiunea din ce în ce mai rapidă a luminilor și a umbrelor proiectate pe eroinei, luminile trenului nocturn care se pune în mișcare. Pretextul sentimental al filmului, împrumutat din arsenalul curent al melodramei din

epocă, capătă, deasemenea, veritabile accente tragice (vezi sinuciderea tânărului bărbat, copleșit de imposibilitatea reînnoșării vechii povești de dragoste, sinucidere care plasează povestirea sub zodia fatalității), precum și note acide (prezente în descrierea egoismului și a puritanismului care stăpânesc lumea morală în care se mișcă eroina).

Ca scriitură cinematografică, "Parizianca" rămâne un model de rigoare în decupaj și în montaj, ambele slujind cu eficacitate narațiunea, ambele ostile oricăror zorzoane de stil.

"*Rapacitate*" al lui **von Stroheim** adâncește o intuiție existentă încă în "*Nebunii femeiești / Femei nebune*", filmul din 1922 în care cineastul izbutise să raporteze psihologia individuală la psihologia socială.

"Nebunii femeiești" trasează o feroce imagine a cinismului și a indiferenței umane, a imposturii și a lipsei de scrupul în exploatarea slăbiciunilor omenești ale celor din jur, propunând un portret coroziv al unui fals aristocrat, trișor și escroc sentimental, personaj jucat chiar de von Stroheim cu o remarcabilă inteligență în a înfățișa morga ofițerului de carieră, jucat, nu mai puțin, cu singuranța cu care actorul interpretase până atunci partitura sa favorită, atât de plastic surprinsă de sloganul publicitar, născocit de Hollywood: "eroul pe care simțiți nevoia să-l urâți".

"*Rapacitate*" circumscrie această analiză a relației dintre psihologia individuală și psihologia socială, în funcție de universul marelui oraș, cu mizeria lui socială și morală, cu păturile de jos ale societății americane, un univers în care banul e totul și în care lăcomia domnește nestingherit, un univers în care se produce o ireversibilă degradare a esenței umane, a omului.

Filmul lui Stroheim e ecranizarea romanului "*McTeague*" al lui **Franck Norris**, unul dintre romancierii americani atrași de naturalism și, în același timp, capabili să-l depășească, ajungând la realism. Dimensiunea polemică a literaturii lui Norris, viziunea lui, deloc complezentă, asupra socialului, reprezentaseră una dintre componentele fundamentale ale realismului social în cinematograful american, devreme ce Griffith realizase "*Grâul*" (1909), pornind de la unul din romanele scriitorului, cuprins în așa numita "*Trilogie a grâului*".

"*Rapacitate*" rămâne fidel spiritului critic al cărții și setei de realism imediat, brutal, pe care o vădește Norris în reprezentarea lumii personajelor lui. Vigoarea realistă a acestei reprezentări e asigurată de von Stroheim încă înainte de filmări. Cineastul toarnă marea majoritate a secvențelor în

locurile descrise de romancier, filmează în interioare reale, cu recuzită autentică (aleasă de von Stroheim în dughenele de vechituri din San Francisco), urmărește o deplină familiarizare a actorului cu universul fizic în care el va apărea, punându-l să locuiască un timp chiar în ambianțele unde se vor desfășura filmările.

Fidelitatea lui von Stroheim față de romanul lui Norris se exprimă nu numai prin urmărirea pas cu pas a narațiunii, prin păstrarea întregii galerii de personaje și multitudinii universurilor fizice în care se desfășoară povestirea, elemente întâlnite și în viziunea originală a filmului, nu în cea căsăpită de producător, ci și prin restituirea duratei psihologice, caracterul dinamic al introspecției și precizia realistă a înscrierii personajelor în spațiu. Stroheim pune accentul mai degrabă pe resursele de expresivitate ale încadraturii decât pe cele ale montajului, cu tăieturi energice, cu efecte retorice, preocupare larg răspândită în cinematograful epocii, mai ales în cel european, cum știm de la cineaștii ruși sau de la cei francezi.

Montajul din "Rapacitate" are, de regulă, un rol vehicular. E un montaj esențialmente narativ.

Aspirația lui von Stroheim de a povesti cinematografic mai ales cu ajutorul încadraturii, o încadratură care exploatează tensiunea formelor și care mizează uneori pe contrast, această aspirație vădește modernitatea stilului practicat de cineast, capacitatea lui de a înnota împotriva curentului.

"Aurora", ecranizare a unei povestiri de **Hermann Suderman**, vine să prelungească o serie de motive și să reia o serie de procedee stilistice pe care Murnau le încercase încă din filmele lui germane.

Cu alte cuvinte, regizorul găsește în paginile scriitorului german un univers ideatic familiar. Pe urmele povestirii, "Aurora" disecă o pasiune distrugătoare, se centrează pe motivul sortii, al destinului care supune omul unor încercări dure, crude, după cum el va schița motive pe care le găsim în filmele americane ale cineastului, cum e, de pildă, motivul metropolei moderne prezent în "*Pâinea noastră cea de toate zilele / Fata de la oraș*" (1929).

De filmele germane ale lui Murnau mai amintește atmosfera plină de tensiune, chiar de dramatism a povestirii, precum și simbolismul luminii.

{n "Aurora" succesiunea noapte - zi, noapte - zori de zi figurează oscilațiile lăuntrice ale bărbatului prins în mrejele demonice ale "femeii de la oraș" și împins spre crimă, albul și

negrul apărând ca o proiecție simbolică ale dualității funciare ale ființei omenești, împărțită între bine și rău.

"Aurora" se divide, ca structură narativă, în trei mari părți: prima, desfășurarea în decorul neliniștitor al mlaștinii și al cetei, filmată în clar-obscur de inspirație expresionistă, fixează tema dramatică, încolțirea gândului criminal și tentativa de crimă; cea de-a doua parte descrie reconcilierea cuplului, recâștigarea încrederii de către cei doi soți, regăsirea valorilor fundamentale ale vieții și ea se compune dintr-o sumedenie de notații de viață imediată, unele lirice, unele umoristice, multe candid, naive; ultima parte narativă este centrată pe întoarcerea tinerei perechi de la oraș și are un caracter sumbru, întocmai ca primul mare segment narativ al filmului, până la finalul povestirii când lumina aurorei simbolizează izbânda conștiinței morale a limpezirii etice la care ajunge eroul.

"Vântul" al lui **Sjöström** se află, ca forță expresivă și ca rafinament de limbaj, la nivelul marilor filme pe care cineastul le realizase în Suedia natală.

"Vântul" participă la noua tendință stilistică a cinematografului narativ - psihologic american prin câteva trăsături nete: simplitatea epicii, întâlnită în "*Opinia publică*" și "*Aurora*", minuția analizei psihologice (filmul recurge, și aceasta constituie o particularitate stilistică a lui, la integrarea, la înglobarea imaginarului), marea pregnanță realistă a înfățișării spațiului, mai ales prin această caracteristică Sjöström ne evocă vechile lui filme în care peisajul constituie un personaj al dramei. În "Vântul" avem prezența halucinantă a nisipului veșnic răscolit de vânt, invadator, agresiv în raport cu oamenii, mai ales cu eroina povestirii, tânăra femeie, interpretată de **Lilian Gish**, un personaj cu o psihologie traumatizată, inclusiv de această teroare pe care o exercită natura ostilă.

Sjöström (Seastrom) orchestrează cu multă știință acest motiv al nisipului omniprezent, găsind numeroase detalii sugestive: nisipul care pătrunde prin pervaz, nisipul care se lipește de obrazul unui personaj sau de un codru de pâine, nisipul strecurat pe sub ușă, furtuna care prăvălește obiectele din bucătărie. Principiul aplicat este cel al temei cu variațiuni și el slujit eficace de un decupaj auster și de o plastică care tinde spre esențializare, chiar spre ascetism.

Valori de primă mărime înregistrează și comedia. Vechii corifei ai burlescului **Chaplin, Keaton, Lloyd, Stan și Bran**,

căroră li se adaugă **Harry Langdon**, dau filme capabile să reformuleze poetica de școală, care dăduseră și în deceniul anterior filme care poartă amprenta personalității autorului, cum fuseseră și cele vechi, dar care se constituie în ale unui univers creator și ale unui stil.

Chaplin reia temele fundamentale cu rezonanțe filozofice întruchipate de Charlot, de la tema singurătății la cea a conflictului tot atât de dureros dintre realitate și iluzie, dintre real și imaginar, își construiește filmele operând mereu glisarea de la un registru expresiv la altul, de la patetism la bufoneria de farsă, de la tragism la linism și chiar la poezie impunând încă odată tandrețea și compasiunea ca semne destinctive ale atitudinii autorului față de personaj și față de lumea lui. {n sfârșit, duce la virtuozitate din nou o serie de tehnici expresive aflate în patrimoniul comun al stilului de școală cum ar fi: gag-ul violent derivat din relația personaj-obiect, cursa-urmărire, transmutarea mișcării în coregrafie, pantonimia.

"*Goana după aur*" (1925) e considerat o adevărată ars poetica a autorului, și pe bună dreptate, căci filmul exprimă cu o rară acuitate bogăția de semnificații filozofice și etice ale lui Charlot, constituind din acest punct de vedere o reflecție asupra condiției existențiale puse sub zodia alternanței dintre realitatea dură și imaginarul izbăvitor, salvator; alte argumente în acest sens, la fel de consistente, sunt impletirea melancoliei, a tristeții, cu un burlesc exuberant, dezlănțuit, atentă portretizare psihologică a eroului, încununarea aceluia effort prin care Chaplin împreună cu Keaton dă titlurile de noblețe ale formulei comice, și anume: efortul de a psihologiza un comic redus până atunci la efectul mecanic și rigoarea construcției narative, cu mențiunea că "*Goana după aur*" reușește performanța de a avea mai multe finaluri (trei finaluri), toate fericite, fără ca interesul spectatorului să scadă, cum se întâmplă, de regulă, în astfel de situații.

Relativ noi în "*Goana după aur*" sunt intervenția elementului aventuros, o intervenție implicată de lumea nordului înzăpezit, răscolită de căutătorii de aur, cu viața ei dură, motiv familiar deopotrivă literaturii și cinematografului american, precum și apariția gag-ului cu valență fantastică, cum e, de pildă, gag-ul căutătorului de aur pe care Charlot îl vede ca un pui uriaș.

Buster Keaton exersează parodia în primul film de lung metraj, "*Cele trei epoci*" (1923), pe urmele mai vechiului scurt-metraj "*Nordul înghețat*", unde obiectul construcției prodice fusese western-ul (în speță cow-boy-ul în versiunea lui Tom

Mix) și unde cineastul folosea anacronismul și anatopismul. În "Cele trei epoci", unde Keaton trimite săgeți malițioase deopotrivă la formula narativă din "Intoleranță" și la romanțiozitatea inserturilor griffithiene, revine în forță gustul pentru anacronism: eroii din episodul petrecut în comuna primitivă joacă golf, în episodul roman vedem o litieră prevăzută cu o roată de rezervă și o cvadrigă are o roată de rezervă în spate, întocmai ca un automobil din epocă, iar Malec are un ceas de mână, un ceas prevăzut cu un minuscul cadru solar.

Keaton duce la apogeu un procedeu comic pe care îl frecventează **Emmet Flynn** în "*Un yankeu la curtea regelui Arthur*" în care anacronismul nu constituie decât un simplu import literar, din romanul omonim al lui Mark Twain, și **Max Linder** în "*Cei trei mușchetari*", film de lung metraj realizat în SUA și care parodiază romanul lui Dumas tatăl, ca și ecranizarea acestuia, jucată de **Douglas Fairbanks**.

Valori de primă mărime înregistrează și comedia. Vechii corifei ai burlescului **Chaplin, Keaton, Lloyd, Stan** și **Bran**, cărora li se adaugă **Harry Langdon**, dau filme capabile să reformuleze poetica de școală, care dăduseră și în deceniul anterior filme care poartă amprenta personalității autorului, cum fuseseră și cele vechi, dar care se constituie în ale unui univers creator și ale unui stil.

Chaplin reia temele fundamentale cu rezonanțe filozofice întruchipate de Charlot, de la tema singurătății la cea a conflictului tot atât de dureros dintre realitate și iluzie, dintre real și imaginar, își construiește filmele operând mereu glisarea de la un registru expresiv la altul, de la patetism la bufoneria de farsă, de la tragism la linism și chiar la poezie impunând încă odată tandrețea și compasiunea ca semne destinctive ale atitudinii autorului față de personaj și față de lumea lui. În sfârșit, duce la virtuozitate din nou o serie de tehnici expresive aflate în patrimoniul comun al stilului de școală cum ar fi: gag-ul violent derivat din relația personaj-obiect, cursa-urmărire, transmutarea mișcării în coregrafie, pantonimia.

"*Goana după aur*" (1925) e considerat o adevărată ars poetica a autorului, și pe bună dreptate, căci filmul exprimă cu o rară acuitate bogăția de semnificații filozofice și etice ale lui Charlot, constituind din acest punct de vedere o reflecție asupra condiției existențiale puse sub zodia alternanței dintre realitatea dură și imaginarul izbăvitor, salvator; alte argumente în acest sens, la fel de consistente, sunt impletirea melancoliei, a tristeții, cu un burlesc exuberant, dezlănțuit, atentă

portretizare psihologică a eroului, încununarea acelui effort prin care Chaplin împreună cu Keaton dă titlurile de noblețe ale formulei comice, și anume: efortul de a psihologiza un comic redus până atunci la efectul mecanic și rigoarea construcției narative, cu mențiunea că "Goana după aur" reușește performanța de a avea mai multe finaluri (trei finaluri), toate fericite, fără ca interesul spectatorului să scadă, cum se întâmplă, de regulă, în astfel de situații.

Relativ noi în "Goana după aur" sunt intervenția elementului aventuros, o intervenție implicată de lumea nordului înzăpezit, răscolită de căutătorii de aur, cu viața ei dură, motiv familiar deopotrivă literaturii și cinematografului american, precum și apariția gag-ului cu valență fantastică, cum e, de pildă, gag-ul căutătorului de aur pe care Charlot îl vede ca un pui uriaș.

Buster Keaton exersează parodia în primul film de lung metraj, "*Cele trei epoci*" (1923), pe urmele mai vechiului scurt-metraj "*Nordul înghețat*", unde obiectul construcției prodice fusese western-ul (în speță cow-boy-ul în versiunea lui Tom Mix) și unde cineastul folosisese anacronismul și anatopismul. În "*Cele trei epoci*", unde Keaton trimite săgeți malițioase deopotrivă la formula narativă din "Intoleranță" și la romanțiozitatea inserturilor griffithiene, revine în forță gustul pentru anacronism: eroii din episodul petrecut în comuna primitivă joacă golf, în episodul roman vedem o litieră prevăzută cu o roată de rezervă și o cvadrigă are o roată de rezervă în spate, întocmai ca un automobil din epocă, iar Malec are un ceas de mână, un ceas prevăzut cu un minuscul cadru solar.

Keaton duce la apogeu un procedeu comic pe care îl frecventează **Emmet Flynn** în "*Un yankeu la curtea regelui Arthur*" în care anacronismul nu constituie decât un simplu import literar, din romanul omonim al lui Mark Twain, și **Max Linder** în "*Cei trei mușchetari*", film de lung metraj realizat în SUA și care parodiază romanul lui Dumas tatăl, ca și ecranizarea acestuia, jucată de **Douglas Fairbanks**.

"*Navigatorul*" (1924), "*Sherlock Junior*", realizat în același an și "*Mecanicul Generalei*" (1926) confirmă portretizarea lui Malec ca un erou comic la antipolul lui Charlot. Spre deosebire de personajul chaplinian, Malec încearcă să ia în posesie lumea și obiectele din jur care i se împotrivesc (recalcitranta obiectelor constituie un motiv clasic al burlescului), se opune nu unui individ, ci unei întregi categorii și manifestă în raport cu universul uman, și nu numai uman, în care este plasat, o

desăvârșită imperturbabilitate (dealmenteri contrastul izbitor între masca incasabilă, care explică numele dat personajului în Franța și în România, de pildă - Malec reprezintă anagrama cuvântului francez "calm" - și în alte țări, și agilitate expresiei corporale reprezintă în același timp o marcă a personajului comic și o tehnică actoricească).

"Navigatorul" și "Mecanicul Generalei" sunt centrate în buna tradiție a comediei burlești pe un mic element de recuzită: vaporul în primul film, locomotiva - în cel de-al II-lea. Întreaga strategie a gagurilor din aceste două filme se stabilește în funcție de multiplele și generoasele variațiuni pe tema acestor obiecte.

"Sherlock Junior" își găsește originalitatea stilistică în îmbinarea realului cu imaginarul și, ca toate filmele lui Keaton din anii '20, rămâne un exemplu de rigoare în construcția epică și în distribuirea gag-urilor pe întreg ansamblul operei.

Comediile lui Keaton se fondează din punct de vedere narativ pe o schemă ușor de identificat. Construcția epică demarează de la o situație normală căreia i se adaugă câteva mici incidente comice pentru ca acestea să se dezvolte progresiv și pentru ca situațiile să treacă pe nesimțite într-un registru acut (această trecere se consumă de obicei în penultimul segment narativ, coincident mai totdeauna cu penultima bobină a filmului) construcție încheiată cu rezolvarea dificultăților în ultimul segment (ultima bobină).

În fine, filmele lui Keaton, cu osebire "Navigatorul", vădesc ceea ce exegeții cineastului american numesc geometrizarea gag-ului: e vorba de folosirea cu valoare comică a amplasării și a evoluției personajelor în spațiu, a simetriilor la care apelează înscrierea acestora în topografie și a identităților de cadență a mișcărilor pe care eroii le execută.

Ultimul mare film al lui Keaton "Cameramanul / Malec operator" (1928), amintește întrucâtva de "Sherlock Junior": dacă în filmul din 1924 cineastul aplică formula filmului în film (aici Malec e proiecționist într-un cinematograf, vrea să ajungă detectiv și trece mereu granița dintre real și ficțiune), în comedia din 1928 eroul pătrunde în spațiul oniricului.

Harold Lloyd dă veritabile cristalizări ale universului său cosmic mai ales în "*Înte cer și pământ*" al lui **Tred Newmayer** și **Sam Taylor** (1923) și în "*Bobocul / Trăiască sportul*" al aceluiași binom regizoral (1925).

Personajul lui Lloyd întruchipează imaginea americanului mijlociu cu marile lui resurse de energie, cu nelipsitul optimism yankeu.

Ultima notă caracteristică o constituie o moștenire a personajelor comice pe care actorul le interpretase înainte de 1920, reductibile la prototipul băiatului de familie, politicos în relațiile cu cei din jur, tot timpul angrenat în cele mai imposibile situații, schemă pe care o va relua peste decenii **Danny Kay**.

Din vechiul erou comic, Lloyd va păstra și două elemente de costum: canotiera și ochelarii cu ramă de baga. Aceste două elemente de costum ne trimit cu gândul la micul funcționar, ca o ipostază a acelei middle class la care face trimitere cineastul.

Dealminteri, această proiecție sociologică a personajului comic, cu un grad de generalitate socială mai ridicat, explică imensul succes înregistrat de filmele lui Lloyd în SUA și succesul lor infinit mai redus, relativ mai lent al filmelor, tehnică pe care burlescul o moștenise din tradiția spectacolului de music-hall anglo saxson (tehnica desemnată de sintagma "slovo burning").

Harry Langdon, ultimul mare comic american din vremea cinematografului mut, descoperit și lansat de Sennett, are un aer lunatic și, așa cum spune unul dintre cei mai pătrunzători exegeți ai burlescului, **James Agee**, pare tocmai trezit din somn. Motorul intim al comediilor jucate de Langdon, reprezentat aproape întotdeauna de raportul eroului cu personajul feminin, de motivul dragostei și prezența acestui motiv, definește trăsătura esențială a eroului comic, timiditatea de adolescent.

Filmele lui Langdon, între care esențiale rămân "*Bărbatul puternic*", în regia lui **Frank Capra** (1926) și "*Primii pantaloni lungi*", regizat de același Capra, un an mai târziu, regizor care-și începuse cariera cinematografică în calitate de gag-man al lui Langdon, se caracterizează ca stil prin comicul cu o discretă valență lirică, prin aerul de inocență al clovnului, cum spune **Grierson**, prin atmosfera poetică care le învăluie.

Aceste elemente, ieșite din canoanele de gust impuse de burlescul clasic, vor face ca filmele lui Langdon să aibe o audiență mult mai mică decât ar fi meritat.

ANUL IV

Filmul american '30

“Cantaretul de jazz” al lui **Alan Crosland** din **1927** deschide o era noua in ist. cin. Instaurarea sonorului fusese pregatita de un lung sir de experiente stiintifice si tehnice, fundamentale raman cele ale lui **Eugene Lauste**. Inginerul francez perfectioneaza dupa 1910 un procedeu gasit cu cativa ani mai inainte, procedeul imprimarii fotoelectrice a sunetului.

Epocala, inv. ar fi putut schimba destinul cinematografului, dar nu depaseste spatiul laboratorului, caci ratiunile de ordin economic prevaleaza asupra celor de ordin estetic. Marile case producatoare refuza sa faca investitii presupuse de noile aparaturi si mai ales de dotarea salilor pentru noul soi de cinematograf care ar fi putut sa se nasca din intuitia vizionara a lui Lauste. De inregistrarea sunetului pe imagine isi vor aminti americanii peste ani si ani cand radioul, aflat intr-o mare expansiune, devenise un concurent de temut al cinematografului.

Filmul sonor se va institui ca realitate tehnica tocmai pe aceasta reluare a ideii lui Lauste. Judecat din p.d.v. estetic sonorul fusese prgatit de o dimensiune esentiala a reprezentatiei cinematografice din timpul cinematografului mut, acompanierea filmului cu muzica si cu zgomote inca din zorii noi arte. Prezenta elem. de sonor venea sa raspunda nevoii de realism integral resimtita de arta cea noua inca de la primii ei pasi, de restituirea fidela a lumii din jur, inclusiv a universului sonor.

“Cantaretul de jazz” produs de firma **Warner**, aflata in pragul falimentului, e o dramoleta construita pe opozitia a doua mentalitati care se ciocnesc in lumea evreilor new-yorkezi: cea conservatoare reprezentata de tatal eroului, un rabin rigorist si cea deschisa spre nou figurata de fiul lui - tanarul care evadeaza din sfera inchisa a muzicii de sinagoga pantru a deveni star pe Broadway. Filmul pune la bataie toate ingredientele melodramei: de la exaltarea pentru familial, la idile, valoarea lui fiind dintre cele mai modeste. Succesul imens de public pe care il inregistreaza se datoreaza prezentei numerelor muzicale interpretate de **Al Jolson**, actor specializat in travestiuri de negrii, catorva zgomote de ambianta si schimbului razlet de replici scurte.

“Cantaretul de jazz” contine inserturi, reminiscente ale filmului mut, ele se explica intocmai ca putinatatea efectelor sonore prin stadiul rudimentar al tehnicii. Avem de-a face cu nu

film de tranzitie intre limbajul cinematografului mut si cel al filmului sonor.

Consolidarea tehnica si estetica a noului mijloc se produce rapid. Un mai tarziu apare primul film integral sonor si **vorbitor "Luminile New Yorkului"** al lui **Bryan Foy**, autorul mult-gustatelor comedii de scurt metraj incluse in seria "Comedii istorice-isterice", perodieri ale unor figuri istorice si/sau literare ilustre, de la Cleopatra la Omar Khayamm. **In 1929 "Aleluiah"** al lui **King Vidor**, are meritul de a releva valoarea expresiva a tacerii. In secventa urmaririi celor doi barbati in mlastina linistea este punctata de freamatul trestiiilor. de tipatul pasarilor de noapte, de clefaiatul pasilor in namol, de respiratia gafaita a urmaritului si a urmaritorului.

In **1930 "Pe frontul de vest nimic nou"** al lui **Louis Millestone** contine secvente de o mare densitate realista a ambiantei, secv. frontului de-a dreptul apocaliptic, precum si incercarea de a exploata contrastul emotional dintre duritatea imaginilor si muzica din cadru, suava muzica a unei muzicute. Stapanirea cuvantului inregistreaza o prima mare victorie **in "Prima pagina" - 1931** al aceluiasi Millestone, unde dialogurile sunt schimbate intr-un ritm rapid ca la ping-pong si in **"Straniul interludiu"** ecranizare a piesei omonime a lui O'Neill realizat de **Robert Leonard** in 1932, unde gasim folosirea vocii din off pentru echivalarea monologului interior.

In sfarsit, cinematograful sonor descopera fara intarziere principiul asincronismului, e vorba de unul estetic, exploatarea efectelor sonore ale disputei, intregerii dintre vizual si sonor, un punct de reper in acest sens ramane **"Broadway Mellody" al lui Harry Beaumont din 1929.**

Cu aceste filme si cu destule altele cinematograful sonor reuseste sa aboleasca unul din cele doua mari neajunsuri de care el sufera la nastere: **naturalismul sonor**, caracteristica puternica si care-i facuse pe unii sa spuna ca cinematograful devenise mai zgomotos decat insasi viata.

Invingerea naturalismului sonor se datoreaza aplicarii unui principiu estetic pentru o clipa uitat, principiul selectiei.

Celalalt grav neajuns al productiei sonore incipiente, **teatralismul**, cu tot de insemna el ca saracire a decupajului si ca ignorare a montajului va fi anihilat prin redescoperirea varietatii unghiurilor (plonjeul in mizanscenele lui Busby Berkeley), unghiuri din care se executa miscari de macara, a miscarilor de camera (macaraua si panoramicul in "Pe frontul ...", travelingul inainte si travelingul inapoi in musicaluri), prin decupajul in camp si contracamp ("Prima

pagina”) ca și prin eliberarea jocului actoricesc de excrecentele ostentatiei la care actorul fusese obligat de tehnica sonore încă din 1927-1928.

Produsa relativ repede, încheierea discursului audio-vizual în cinematograful american ca și rafinarea acestui discurs în sensul obținerii organicității și a fluidității se va reîntâlni în cinematograful european și are ca reper temporal tot anul **1930** an în care apar de pildă **“Sub acoperisurile Parisului”** al lui Clair, **“Ingerul albastru”** al lui von Stenberg (lucrat la Berlin) sau **“Entuziasm/ Sinfonia Dunbasului”** (al lui Vertov).

Comedia burlesca și sofisticată, Drama psihologică, Filmul de gangsteri, Horrorul, Documentarul, Animația, Musical-ul

Comedia burlesca

Comedia americană revitalizează tradiția burlescului datorită lui **Chaplin** și **fraților Marx**, încercând să se acomodeze repede cu noua invenție. Chaplin își manifestă ostilitatea față de sonor în declarații, susținând că “anihilează străvechea artă a pantomimei”. El își apără propriul stil actoricesc întemeiat pe o pantomimă de mare virtuozitate împinsă spre coregrafie, după cum își apără vechea formulă de mizanscenă și de decupaj, destinată tocmai să pună în valoare numărul de pantomimă.

“Luminile orașului”-1930 este un film sonor, nu și vorbitor. Regizorul recurge la comentariul muzical (prelucrări ale unor motive de mare circulație în epocă și melodii proprii, toate atinse de un anumit sentimentalism) și la zgomote, folosite cu mare succes ca surse de gag (vezi între altele suita de gaguri iscată de fluieratul lui Chaplin, de fluierul pe care eroul îl înghite din greșeală, o suită construită în stilul școlii sennetiene, cea care cultivase atât de frecvent tema cu variațiuni în jurul unui obiect). Când apare cuvântul, el este supus unei operațiuni de desemantizare datorită distorsionării lui tehnice, el funcționează ca o pură formă sonoră, iată un nou izvor al efectului comic. Desemantizarea cuvântului va fi folosită în **“Dictatorul”**-1940, unde personajele care întruchipează ideea de totalitarism vorbesc o limbă inventată, similară tulburărilor de limbaj înregistrate în unele boli mintale. **Încrederea în cuvânt** există în schimb în **“Timpuri noi”**-1935 și mai ales în **“Dictatorul”**, unde întâlnim chiar un lung

monolog, cel de la final, apel la fraternizarea umană, monolog de o durată neobișnuită în cinema. Ambele filme rescriu motive știute din operele mai vechi ale cineastului, cum e motivul conflictului dureros dintre realitate și iluzie, reiau tipica tehnică chapliniană a raportării personajului la obiect și, în sfârșit, acordă un spațiu privilegiat raportării lui Charlot la realitățile de ordin social și chiar politic, (În “Timpuri noi” întâlnim o satiră ascutită față de taylorism, în “Dictatorul” există trimiteri extrem de străvezii la adresa lui Hitler și Musolini), tot un loc privilegiat capătă gagul cu tendință metaforică, tendință stilistică mai veche - **“Circul”**, de pildă globul pământesc cu care se joacă dictatorul sau gagul cu banda rulantă din “Timpuri noi”.

Privilegierea **umorului verbal** ne întâmpină în comediile jucate de **W. Fields** și cele ale **fraților Marx**.

Fields cultivă așa-numita comedie domestică într-o suită de scurtmetraje, ca de pildă în **“Frizeria”** al lui Arthur Ripley, produs în 1931 de Mack Sennett, distribuit pe ecran mai târziu.

Comedia domestică, inițiată încă din primul deceniu al secolului nostru de **John Bunny**, are în centru avatarurile familiale ale eroului, brodează pe marginea vieții cotidiene, transformă în materie comică elementele vieții profesionale.

Fields, care amintește de Bunny prin corpolență ia ca pretext viața conjugală, existența comsmică a personajului, ca și micile sâcâieli ale meseriei, fie că e vorba de un frizer, de un dentist, de un farmacist sau de un jucător de golf.

Comediile jucate de Fields se individualizează pe de-o parte prin extravaganța comicului de limbaj, bogat în jocuri de cuvinte, în calambururi, onomatopei, în formule ezoterice, toate exersate cu o mare știință a debitului și a modulării vocii, iar pe de altă parte se caracterizează prin umorul absurd, cum ne-o arată de pildă **“Dentistul”**, unde Fields găsește un cuib de păsări în impozanta barbă a unui pacient, sau în **“Hotel Internațional”** din 1933, al lui Edward Sutterland, unde vedem un tenor care scoate un muget și de-ndată o vacă în stare să emită acute de tenor.

Caracterul excentric al comicului de limbaj și folosirea comicului de nonsens pe o scară atât de largă încât istoriografia și critica americană numesc aceste filme **“out and out crazy”** se întâlnesc și la **frații Marx**, echipă comică constituită inițial din patru membrii, devenită celebră atunci când unul dintre frații Marx, **Zeppo**, o părăsește. Cei trei frați Marx, **Groucho**, **Chico** și **Harpo**, alcătuiesc un trio capabil să amintească prin efervescența imaginației comice, prin ritmul

organizării gagurilor vizuale și verbale, prin prezența elementului de pantomimă, de strălucită, tradiție sennettiană, aclimatizată, desigur, în atmosfera comediei sonore.

Comicul absurd dă filmelor fraților Marx nu numai aerul pe care îl surprinsese formula critică amintită anterior –“out and out crazy”- ci și o dimensiune net burlescă cu toate acele năstrușincii și derogări de la logică pe care le știm de la Sennett. De la el, Groucho, Harpo și Chico dezorganizează sistematic universul în care apar, mai ales Harpo, stăpânit în permanență de instinctul distrugerii, al agresiunii pe care o provoacă cu voluptate chiar. În sfârșit, frații Marx evocă slepstickul sennettian prin accentul pus pe pantomimă și pe clovnerie, accent rar, cu excepțiile chapliniene din “Luminile orașului”, “Timpuri noi” și “Dictatorul”, într-o epocă limbută.

Comicul verbal al fraților Marx vădește certe înrudiri cu cel al lui Fields. Filmele sunt presărate cu jocuri de cuvinte de multe ori intraductibile, cu calambururi, cu mici invenții de limbaj extravagante și cu un soi de aforisme, evident în registrul comic, cum se vor găsi peeste ani la Woody Allen. Mai mult ca la Fields, gagul sonor exploatează zgomotele de ambianță și numerele muzicale executate cu virtuozitate și uneori implicând corelarea diverselor prestații muzicale ale celor trei personaje. Sporirea progresivă a ponderii pe care o au aceste numere muzicale va duce în cele din urmă la dezechilibrarea filmului și primul semn al acestei tendințe apare în **“O noapte la operă”** al lui **Sam Wood**, în 1935. Abundența numerelor muzicale în filmele pe care frații Marx le vor face în a doua jumătate a anilor 30 se va solda cu slăbirea preciziei matematice a gagurilor și a distribuirii lor la scara secvenței și a ansamblului, precum și cu subminarea, relaxarea, ritmului.

Punctul valoric cel mai înalt atins de ei rămâne **“Supă de rață”- Leo McCarey - 1933**, unde găsim o polemică tăioasă cu ideea totalitarismului și unde aflăm cea mai bună dovadă că violența fraților Marx nu e gratuită. Cu “Supă de rață” cinematograful american stabilește legătura între **“Picioare de 1 000 000 \$”** al lui Edward Kline - 1932, pamflet la adresa unui președinte cu apucături dictatoriale și **“Dictatorul”** al lui Chaplin, din 1940, în care caricaturizarea lui Hitler și a lui Mussolini se face în registrul grotesc.

“Supă de rață” exprimă cât se poate de clar ceea ce conferă lui Groucho, Harpo și Chico un accent aparte, distinctiv în galeria eroilor comici din cinematograful hollywoodian al

anilor '30. Fiecare dinre ei are o personalitate distinctă cu note caracteriologice fixate.

Groucho apare ca o imagine comică a omului de afaceri. Abil și pragmatic.

Chico e, cum s-a observat mereu, o figurare a emigrantului meridional.

Harpo e un copil mare pus pe nimicirea a tot ce e în jur și se individualizează nu mai puțin printr-o irepresibilă atracție spre sexul opus, prin veșnica idee de a face curte fetei pe care o întâlnește.

În fine, cele trei personaje au, tot în buna tradiție a burlescului clasic, cel al anilor '15-'30, o mască comică destinată să semnalizeze instantaneu esența caracteriologică a fiecăruia dintre ei.

Groucho are întotdeauna în colțul gurii un trabuc.

Harpo poartă o caraghioasă perucă plină de cârlionți, iar mișcările lui sunt aproape dansante. Muțenia personajului vine să contrasteze puternic cu lavacitatea lui Groucho și Chico.

Iată, așadar, câteva sugestii vizuale ținând fie de costum, fie de gestualitate, care ne trimit la clovni, unul din modelele primordiale ale slepstickului.

Comedia sofisticată

Cel de-al doilea mare curent al comediei americane din deceniul al patrulea e reprezentat de așa-numita **“comedie sofisticată”**. Formula, stimulată puternic de apariția sonorului, se întemeiază pe comicul verbal moștenit din comedia de salon și chiar din teatrul boulevardier cu produsele sale bine lustruite, mostre de tehnică teatrală impecabilă, dar și cu subprodusele lui care au invadat scena pariziană, londoneză, vieneză și chiar budapestană.

Comedia sofisticată din anii '30 fructifică nu numai succesele teatrale ale unui Noel Coward sau Alfred Saboir, de exemplu, ci și experiențele cinematografice mai vechi, străine și autohtone. Prefigurarea comediei sofisticate se întâlnește la **Mauritz Stiler**, **Lucio D'Ambra** și **Ernst Lubistch** (cu **“Prințesa stridiilor”**-1918, film lucrat în studiourile berlineze, dacă ne referim la Europa și, dacă ne referim la experiența americană de la sfârșitul anilor '10 și din deceniul al treilea, reperele sunt fixate de Lubistch, chemat la Hollywood datorită succesului înregistrat nu de comediele lui de salon, ci de evocările lui istorice din Germania), precum și de **Cecil B. de Mile**, mai puțin subtil decât Lubistch, mai puțin scânteietor, mai greoi. Toate aceste experiențe fixaseră câteva dintre

caracteristicile fundamentale ale formulei. Amintim dintre ele:

- **stereotipurile din galeria de personaje** (milionarul și aristocratul scăpătați – “Prințesa stridiilor”)

- **idila**

- **ambianțele luxoase**, care-l făcuseră pe Thomas Mann să spună ironic că aceste comedii de salon ale lui Cecil B. de Mile sunt “un cinematograf de transatlantic”

Comedia sofisticată americană a anilor '30 dezvoltă aceste caracteristici.

Tipologia se va îmbogăți cu **aventurierul** sau **aventuriera** internațională, **ziaristul** - **ziarista** în căutarea veștii de senzație, **escrocul** - **escroaca** din hotelul de lux, iar **figura miliardarului** va fi dusă spre o extremă convenționalizare, de vreme ce el apare întotdeauna ca un **om cu inimă de aur și candoare de copil**, cum e **dl. Deeds** al lui **Frank Capra**.

Povestea de dragoste e tratată în cheia sentimentalistă și, uneori, pe un ton de ... la Lubistch și la Capra.

Atmosfera e mondenă și frivolă, filmele centrându-se deseori pe o schemă narativă împrumutată din teatrul de bulevard, faimosul triumghi conjugal. Actoria în comedia sofisticată e interesată cu precădere de jocul micro-fizionomic, de eleganța și de dezinvoltura gestului și a evoluției fizice a actorului, așa cum ne-o arată jocul câtorva dintre interpreții emblematici, de la **Cary Grant** la **Clodette Colbert**, de la **Garry Cooper** la **Mirna Lloyd**.*

Comedia sofisticată acordă un loc privilegiat cuvântului. Dialogurile sunt adeseori paradoxale, au întorsături neașteptate, sunt scăpărătoare, cum sunt și-n comedia de salon și chiar în acel teatru comic clasic francez de care unii dintre regizori își amintesc. De regulă umorul verbal al comediei sofisticate e apropiat de Mariveau și de tradiția marivodajului, de tot acest schimb de replici volubile și grațioase.

Comedia sofisticată e o formulă osificată atunci când regizorii nu sunt decât simpli artizani mai mult sau mai puțin abili și ingenioși. De această manierizare scapă opera lui Lubistch și cea a lui Capra, cei doi cinești care reușesc să dea mai multă consistență personajelor, să înfățișeze universul fizic în care se desfășoară aceste povești sentimentale cu mai multă precizie în detaliile realiste și care au intuiție unui ritm viu, capabil să detașeze filmul de teatrul filmat.

Existența acestor actori emblematici ne semnaleză instituționalizarea formulei; dintre regizori, în afara lui Lubistch și Capra, principalii exponenți ai acestui stil, mai contează **Gregory La Cava și **Mitchel Lisen**; există și scenariști specializați în comedia sofisticată: **Robert Riskin**, colaboratorul lui Capra.*

Chemat la Hollywood în urma succesului de public înregistrat de filmele istorice pe care le semnase în Germania, salutat ca "Griffith al Europei", Lubistch are inteligența de părăsi formula superproducției cu subiect istoric pentru a se orienta spre comedia lejeră, exersată de cineast la Berlin, pentru a lua cu precizie pulsul publicului american din anii '20 și pentru a răspunde exigențelor unui public hedonist, dornic să uite cât mai repede amintirea războiului. Într-un faimos interviu, cineastul spunea că vrea să arate "viața așa cum nu e".

Comediile sofisticate pe care Lubistch le va face în anii '20, în fruntea cărora se plasează "Cercul căsătoriei" poartă acea amprentă stilistică personală pe care critica o desemnează prin formula "Lubistch touch" (tușeul lui Lubistch sau pecetea lui Lubistch) și pe care filmele sonore ale regizorului o vor face și mai rafinată cu ajutorul componentelor coloanei sonore. Lubistch privește în continuare universul sentimental al eroilor, tribulațiile amoroase care înoadă și deznoadă intriga, reia motivul triumfului amoros, și, în plus, acum tratează adulterul și frivolitatea cu un ochi îngăduitor, amuzat, pe un ton decontractat, dezinvolt. De altminteri, Lubistch e cineastul hollywoodian care impune aceste motive, cel al infidelității conjugale în primul rând, în alte specii cinematografice decât melodrama și drama psihologică. Ceea ce s-a numit "Lubistch touch" implică practicarea aluziei, folosirea subtextului, de multe ori cu o conotație ironică, întrebuițarea elipsei narative și folosirea obiectului ca sinedocă, cum știm, de pildă, din "Necazuri în Paradis"-1932, "Proiect de viață"-1933, "A opta nevastă a lui Barbă Albastră"-1938 și "A fi sau a nu fi"- 1942, comedie care se plasează pe un loc aparte în filmografia regizorului, căci nu e lipsită de pulsații dramatice, de o anumită gravitate, de accente reflexive.

Timbrul particular al comediilor lui Capra e prevestit de filmele din anii '20 jucate de Harry Langdon, la care cineastul lucrase ca gagman și ca regizor. E vorba de discreta irizație lirică pe care o capătă comicul, ca și un soi de justețe și delicatețe a observației psihologice. În acest sens, Mitry zice, pe bună dreptate, că regizorul conturează "personaje verosimile în situații neverosimile". Un exemplu elocvent în acest sens

rămâne “Aristocrată pentru o zi” - 1933, film care va avea un remake realizat tot de Capra în 1961, “Un buzunar doldora de minuni”, istoria unei bătrâne vânzătoare de fructe metamorfozată într-o doamnă din înalta societate, grație amicitiei pe care i-o poartă gangsterii din cartier, transformare făcută pentru ca nepoata ei să o creadă milionară. Capra revitalizează comedia sofisticată nu numai prin finețe psihologică, dar și prin tentativa de a descrie cotidianul, tentativă întâlnită, de exemplu, în “S-a întâmplat într-o noapte”, filmul din 1934, precum și prin căldura sentimentelor umane, prin vibrația cineastului la lucrurile simple ale vieții, trăsătură care i-a făcut pe mulți dintre exegeții săi să-l considere un O’Henry al cinematografului. Comparația e argumentată și de prezența notei stenice (tonice). În general, comedia sofisticată din anii ’30 profesează optimismul, corelat cu exaltarea valorilor tradiționale americane și această tendință spre optimism e interpretată de unii istorici ai cinematografului hollywoodian ca o contribuție a “cetății filmului” la morala New Deal-ului, ca și prezența aliajului dintre lirism și umor.

Drama psihologică ‘30

Drama psihologică înregistrează câteva contribuții de primă mărime, cea a lui **King Vidor, William Wyler, John Ford, Joseph von Sternberg**.

King Vidor se impusese cu “**Parada cea mare**” - 1925, apel pacifist formulat în termenii unui film sentimental din care nu lipsesc ticurile hollywoodiene, dramatica poveste de iubire dintre un soldat american și o franțuzoaică în timpul primului război mondial, care însă cuprinde momente de mare puritate a emoției înscrise fie în registrul romanței suave, fie în acela al patetismului, așa cum e, de exemplu, secvența despărțirii eroilor, cu goana fetei după camionul militar în care iubitul ei tocmai se îmbarcase pentru a pleca în prima linie a frontului și cu acele emoționante detalii ale obiectelor pe care bărbatul le aruncă, unul după altul, ca un semn de tandrețe și de neuitare.

Filmele ulterioare reconferă ceea ce în “Parada cea mare” se observase lesne. Știința ritmului și mai ales cea a montajului care triumfase în “Parada cea mare” în secvența atacului din pădure în care vedem șirurile de soldați pentru ca apoi mișcările din cadru și durata încadraturilor să devină din ce în ce mai energică.

“Mulțimea” - 1928 contează nu numai prin calitățile de scriitură cinematografică, ci și prin ancorarea în realismul social și psihologic, prin vigoarea descrierii existenței cotidiene a eroului dornic să iasă din mulțimea amorfă, aflat în luptă cu spiritul gregar, o descriere în cheie polemică o replică la viziunea triumfalistă asupra societății americane din epoca lui Coolidge.

“Aleluiah” - 1929 considerat întâiul mare film sonor american, rămâne un punct de reper nu numai pentru că Vidor descoperă aici valoarea expresivă a tăcerii (vezi secv. mlaștinii), ci și pentru că propune o primă recuperare convingătoare a universului antropologic și cultural al comunității negre cu o undă de lirism în descrierea ritmurilor religioase, a participării la viața comunitară cu o fixare originalității culturii folclorice negre, a acelei lumi pe care-o reprezintă negrospiritualurile și godspellurile.

După **“Aleluiah”**, **“Campionul”** - 1931 și **“Pâinea noastră cea de toate zilele”** - 1934 sunt singurele filme care exprimă cu o anumită forță vocația regizorului. Primul dintre ele este o melodramă desfășurată în lumea dură a boxului și se concentrează pe relația dintre un adult și un copil. Cel de-al doilea film are pasaje lirice care amintesc de Școala Clasică Sovietică, cum e faimoasa secvență a canalului cu irumperea vitală a apelor, secvență în care există ecouri din **“Turksib”** al lui Victor Turin; altminteri acest film suferă de accente moralizatoare și de naivitate didactică, de vreme ce spune că tensiunile sociale, de exemplu șomajul, s-ar putea rezolva prin întoarcerea la glie.

Wylliam Wiler e un cineast a cărui operă prezintă câteva certe caracteristici de ordin ideatic și de natură expresivă. El este irezistibil atras de ecranizări (de **teatrul lui Lilian Hellman**, adus pe ecran în **“Periferie”** - 1937 și **“Micile vulpi”** - 1941, de exemplu). Regizorul se dovedește, apoi, un analist al mentalităților. Ele sunt surprinse în microuniversul reprezentat de familie, adesea cea sudistă, o lume examinată cu ochi critic, dominată de rapacitate, egoism, lipsă de scrupule și de raporturile de permanenta adversitate dintre mentorii familiei, de devorare reciprocă, chiar. Împotriva climatului acesta se va răzvrăti eroina din **“Jezabel”** - 1939 interpretată strălucit de **Bette Davis**, eroină voluntară, cu spirit independent, nu lipsită de curaj moral în încălcarea tabuurilor. Chiar și atunci când istoriile povestite cedează prea mult efectului melodramatic, axul social al poveștilor e degajat cu limpezime.

În **“Periferie”**, film de gangsteri, găsim încercarea de a explica traiectoria eroului prin motivația economică și socială. În **“Cei mai frumoși ani ai vieții noastre”** – 1947, aplecarea spre lacrimogen nu distruge miezul polemic al filmului; înfățișarea lucidă a dificultăților pe care le întâmpină reinsertia socială a soldaților întorși din cel de-al doilea război mondial. Dincolo de aceste elemente de ordin ideologic și cultural, filmele lui Wyler își mai găsesc numitorul comun în preocupările pentru o solidă articulare narativă, în simplitatea și în austeritatea lor de limbaj **(Wyler este, alături de Orson Welles, cineastul care impune mizanscena în profunzimea câmpului, așa-zisul montaj în cadru)**, precum și în siguranța dirijării actorilor, cum ne-o arată, între alții, **Merle Oberon, Lawrence Olivier în “La răscruce de vânturi”** – 1938, **Bette Davis, Greer Gordon în “Doamna Minewer”** – 1943, **Humphrey Bogart și John Barrymore.**

Filmul de gangsteri

Filonul filmului de gangsteri constituie o excelentă ocazie de exerciții stilistice. Genul pune accentul pe energia narativă și într-o serie de cazuri, ca de pildă în **“Scarface”**, epicul va căpăta un caracter eliptic, bine susținut de tensiunea organizării narațiunii, precum și de tensiunea de natură psihologică. Veritabilă paradigmă, **“Scarface”** vădește virtuozitate în tăietura de montaj și contribuie într-o măsură hotărătoare la impunerea aceluia procedeu stilistic: unui personaj îi este asociat un semnal sonor, e vorba de un leitmotiv muzical (extras dintr-o operă de Donizetti), idee pe care o folosește și Fritz Lang în **“M”** (provenit din muzica lui Grieg). Procedeu asocierii personajului cu un anumit gest e încercat în **“Străzile orașului”** unde stingerea flăcării unui chibrit devine semnul metaforic al morții iminente, procedeu întrebuintat nu numai în filmul de gangsteri din deceniul 4, ci și în așa-numitul film negru, spre care producția hollywoodiană se orientază la sfârșitul anilor '40 și la începutul anilor '50, practicat, de pildă, de Jules Dassin.

În ceea ce privește ambianțele, principalii topoi (topos = loc comun, stereotip) sunt localurile înecate în fum de țigară, masa de biliard cu lampa balansând deasupra, cheiurile pustii cufundate în beznă și / sau ceața portului , fundăturile sordide, depozitele dezafectate, garajele, tripourile (localuri unde se practică jocuri de noroc ilegale) și casele de toleranță. În

sfârșit, portretul stilistic al genului implică, în unele cazuri, prezența pecetei documentaristice.

Prima afirmare netă a acestei tendințe se datorează lui **Le Roy** cu **“Sunt un evadat”**, descriere fără menajamente, într-un stil vecin cu nuditatea și cu asprimea documentarului, a universului carceral. Forța filmului vine dintr-un dublu izvor: din capacitatea lui de a păstra neștirbită rigoarea faptului de viață din care se inspiră (povestea unui băiat care fură câțiva dolari pentru a-și cumpăra de mâncare și care, osândit în statul Georgia la muncă silnică, va evada după doi ani de detenție abrutizantă, încercând apoi reinsertia socială fără succes) și din inteligența cu care regizorul exploatează învățămintele oferite de așa-numitul **“Prison movie”** al cărei reper esențial rămâne **“Big house”- George Hill** (1930). Forța filmului va fi cofirmată de frământarea pe care el o va produce în opinia publică americană, cutremurată de revelațiile pe care Le Roy le aduce privind violența și indiferența la suferința umană care domnesc în sistemul penitenciar al momentului; Hollywoodul va pune repede pe picioare un film propagandistic consacrat tot vieții de închisoare, în finalul căruia apare însuși guvernatorul Georgiei, ținând o alocuțiune menită să liniștească spiritele.

Succesul de care se bucură filmul de gangsteri în formula lui clasică, face ca filonul să se îmbogățească cu o serie de varietăți rezultate din contaminarea cu alte formule cinematografice sau chiar genuri. Dintre acestea amintesc întâlnirea filmului de gangsteri cu comedia și inclusiv cu comedia parodică așa cum știm în **“Tot orașul vorbește”** al lui **John Ford** - 1935, precum și strămutarea tiparului narativ al filmului de gangsteri în cadrul de epocă, în zona filmului de evocare istorică, așa cum ne-o arată **“Bowery”** al lui **Raoul Walsh**, în care cineastul reînsuflețește atmosfera newyorkeză din penultimul deceniu al secolului trecut. În sfârșit, filmul de gangsteri reprezintă o excelentă școală a profesiei de cineast, așa cum este înțeleasă la Hollywood în deceniul al patrulea, instituționalizat, ca și alte genuri de mare audiență populară, ca de pildă, music hall-ul și westernul, filmul de gangsteri dispune nu numai de regizori cu o puternică vână epică, ci și de scenariști experți și de actori care au contribuit deplin la instalarea gangsterului în galeria personajelor tradiționale ale producției hollywoodiene. În fruntea **scenariștilor** se pasează **Ben Hecht** (**“Scarface”**), provenit din rândul reporterilor de fapt divers, al ziariștilor specializați în cronică judiciară. Printre actorii care strălucesc în filmul de

gangsteri și care capătă o aureolă mitică, se numără **Paul Mune, Humphrey Bogart, James Cagney George Raft** și **Edward G. Robinson**, actor de origine română

Horrorul

Horrorul, alt gen cinematografic stimulat de apariția sonorului, își vede sporite resursele de expresivitate mai ales prin folosirea sunetului din off și prin căutarea ambianței auditive insolite, stranii, neliniștitoare, datorată deopotrivă zgomotelor și comentariului muzical. Cu numeroase ascendențe în cinematograful mut, filmul de groază înregistrează în anii '30 la scară americană cristalizarea definitivă a poeziei lui, instituirea tiparelor destinate să rămână clasice. În acest sens, suita de opere cu valoare paradigmatică cuprinde, între altele, **“Frankenstein”** al lui **James Whale** - 1931, **“Dracula”** al lui **Tod Browning** - 1932, **“Doctor Jeckyll și domnul Hyde”** - **Rouben Mamoulian** din 1932, **“Mumia”** al lui **Karl Freund** (operatorul lui Murnau la “Ultimul dintre oameni”) - 1932, **“Omul invizibil”** - **James Whale** - 1933 și **“King Kong”** al lui **Merian Cooper și Ernst Schoedsack** - 1935.

Horrorul hollywoodian moștenește literatura romantică germană și americană, romanul gotic, de la Marry Shelly la Bram Stocker, filonul cinematografului german preexpresionist și, cu osebire, filmul fantastic cultivat de expresioniștii germani în frunte cu Murnau, Lang și Leni.

Dincolo de aceste izvoare culturale, conservate ani în șir, horrorul procedează la fixarea canoanelor, deopotrivă în planul temelor și al motivelor și în acela al procedeelelor expresive. Producția de gen hollywoodiană reia până la sașietate **motivul dublului**, uneori tratat ca o proiecție metaforică a scindării eului, a zbaterii ființei umane aflate între două câmpuri magnetice: Binele și Răul, **motivul animalității monstruoase și agresive** (întruchiparea lui cea mai elocventă o aduce gigantica maimuță preistorică din “King Kong”, ființa care atentează la două simboluri americane prin excelență: zgârienorul și femeia albă), motivul metamorfozei, pe cât de hidoasă pe atât de nocivă (trecerea dintr-un regn în altul), **motivul autonomiei nefaste pe care o capătă o parte a corpului omenesc** (mâna) și ultimul pomenit, dar nu și cel din urmă, **motivul vampirismului**, motiv tratat întotdeauna ca o figurare a instinctului sanguinar și a hipersexualității, în

binecunoscuta descendență expresionistă a împletirii Erosului cu Thanatosul.

Tipologia pe care o canonizează horrorul american din anii '30 se compune, în principal, din **vampir, fantomă, mumia revenită la viață pentru a face rău**, (în perioada postbelică întâlnim transplatat același motiv în horrorul mexican, unde avem de-a face cu mumia aztecă, nu cu cea egipteană), **savantul dement, omul invizibil, automatul înzestrat cu puteri malefice**.

Recuzita scenografică include, între altele, **castelul păcănit și pustiu, laboratorul savantului nebun, ospiciul, cimitirul**, etc., elemente cu o proveniență multiplă, de la proza romanticilor germani și americani (E.T.A. Hoffmann și E.A. Poe), serialul fantastic și / sau de aventuri danez, german și american, expresionismul german. În fine, în ceea ce privește procedeele expresioniste, la mare cinste se află, în setul metaforelor preferate, atmosfera nocturnă și ceața, element meteorologic menit să sporească misterul, iar în privința scriiturii cinematografice propriu-zise, cultivarea unui clar-obscur violent.

Horrorul mai trebuie amintit prin contribuția pe care genul o aduce la desăvârșirea profesională multor categorii de cinești care contribuie la elaborarea filmului. Dincolo de regizori și de operatori se cuvin amintiți marii specialiști în machiaj și specialiștii în procedee speciale.

Figura esențială a **machiajului** american din epocă e **Jack Pierce**, cel care răspunde de acest sector la Universal, cel care a creat masca lui **Boris Karloff** din "**Frankenstein**". Dintre specialiștii în **trucaje** îi amintim pe **John Fulton** - "**Omul invizibil**" și **Willis O'Brien** - "**King Kong**", unde a realizat inclusiv machetele.

Documentarul

Documentarul și animația, celelalte două ramuri ale cinematografului american produc valori de o anvergură similară valorilor existente în câmpul filmului de ficțiune, valori care reprezintă fixarea unor repere fundamentale pentru destinul acestor genuri.

Documentarul își continuă evoluția pe orbita stabilită de **Flaherty**. Cineastul semnează împreună cu **Murnau**, "**Tabu**" - 1931, operă situată la granița dintre documentar și filmul de ficțiune. "**Tabu**" își organizează materia epică, o materie simplă, liniară, voit elementară, în jurul câtorva mari motive, iubirea, comuniunea omului cu natura, libertatea și

descătușarea de reguli tradiționale, destinul. Filmul capătă treptat turnura unui poem tragic și, tot progresiv, învâluie istoria adusă pe ecran, istoria unui cuplu de îndrăgostiți încheiată dramatic, în lumina mitului. **“Tabu”** angrenează personaje cu o dimensiune psihologică relativ bogată, e un gest de răzvrătire împotriva constrângerii (cei doi indigeni din mările sudului evadează din lumea unde fata este tabuizată pentru ca, finalmente, băiatul să piară în apele oceanului încercând să-și slveze iubita, readusă pe insula natală de marele preot) și acordă un loc privilegiat accentului liric. Filmul poartă mai mult amprenta lui Murnau decât pecetea lui Flaherty, aceasta deoarece el constituie, în ultimă instanță, o meditație despre puterea sorții, de unde valența metafizică a acestei povești cinematografice și pentru că pasajele de descriere pur documentaristă sunt puține ca număr, între care celebra secvență a pescuitului cu harponul și a dansului sacru **SHIVA**, ceremonial pe care Flaherty îl filmase în **“Moana din mările sudului”**.

Sugestiile flahertyene din **“Moana din mările sudului”** și, într-o anumită măsură, cele din **“Tabu”**, vor fi preluate de mulți documentariști americani, numai că lecția flahertyană va fi înțeleasă superficial, cum se întâmplase, de altfel și în cazul lui **“Nanook eschimoșul”**, cu un deceniu în urmă. Din Flaherty se va reține mai degrabă atracția spre exotism, căci pitorescul intrinsec al universului de viață adus pe ecran devine pur decorativ. La marele cineast exotismul avusese inteligența de a fi realist.

Pe circuitul flahertyan, înțeles în acest mod reductibil și exterior, se plasează documentarul lui **Martin și Osa Johnson**, care, prelungind filmele de călătorii, documentarele geografice pe care acest binom regizoral le realizase încă din anii '10 și '20, aduc mărturii despre viața pigmeilor, despre universul pădurii tropicale, vegetal și animal. (**“Congorilla”**, **“Baboona”** și **“Borneo”**, realizate între anii 1932 și 1937)

După **“Tabu”** **Flaherty** poposește în Marea Britanie, unde semnează împreună cu **John Grillon** **“Britania industrială”**-1932, documentar cu un caracter didactic, datorat evident lui Grillon, nu lipsit însă de poezia descrierii universului industrial, a muncii și a tehnicii.

“Omul din Aran” (1934-1936) rămâne documentarul britanic în care vom regăsi principalele motive ale cinematografului flahertyan, lirismul lui și forța tipică pentru Flaherty de a ne revela particularitățile unui univers uman.

Ca toate marile documentare ale lui Flaherty, "Omul din Aran" respinge spontaneitatea jurnalului și constatarea de tip cronicăresc, în favoarea unei reflecții cu o reverberație poetică axată pe motivul familiei, pe acela al măsurării de forțe dintre om și o natură puternică, pe motivul muncii.

Documentarul e lucrat după toate metodele dragi cineastului, știute încă din "Nanook eschimoșul":

- familiarizarea minuțioasă a autorului cu faptele de viață, cu universul existențial al vieții eroului

- câștigarea încrederii eroilor în cineast și în camera de filmat, pentru ca atunci când vor fi puși să refacă în fața obiectivului gesturile lor obișnuite, ei să își conserve naturalețea, să scape de inhibiții, de crispări (de aceea mizanscena la care recurge frecvent documentaristul american nu are nimic superficial).

Noutatea estetică pe care o propune filmul ține de coloana sonoră. Flaherty privilegiază zgomotele de ambianță astfel mediul sonor al filmului, un mediu dens, are o acuitate și o putere de sugestie remarcabilă. Toate zgomotele naturii sunt prezente aici. De asemenea, comentariul muzical al filmului este construit în numele aceleiași năzuințe spre autenticitate maximă, pe intinațiile cântecului popular aranez. Încă o dată Flaherty ne arată că ține să surprindă și să exprime specificitatea unui univers cultural, așa cum fusese și în "Nanook eschimoșul" și în "Moana din mările sudului", aici doar prin imagini.

Documentarul american se îndreaptă, din ce în ce mai decis spre alte zone ale realității până atunci investigate doar sporadic și fără rezultate estetice de prim ordin – **zona socială și cea politică**.

Orientarea spre social și politic este datorată unor mici case de producție între care "**Frontiere Films**" își asumă cu cea mai mare hotărâre și consecvență practicarea unui cinematograf al urgențelor, înțelegerea documentarului ca un mod prompt de a stabili legătura cu viața națională, mizând pe raportul nemijlocit și frust cu realitatea imediată. În destinul documentarului social american punctul de cotitură este constituit de "**Valul / Năvoade / Pescarii din Alvorado**" al lui **Fred Zinemann și Emilio Gomez Muriel** (1934-1936).

"**Valul**" este cronica vieții dure a pescarilor dintr-un mic sat mexican, spoliat de patroni și care încearcă să înfrunte viața prin solidaritate umană, de breaslă și chiar prin solidaritate sindicală.

Documentarul e însă o cronică estetizată datorită apelului la metaforă (secvența finală a filmului cu talazul imens care se

apropie amenințător de țărniș și care prefigurează începutul dezlănțuirii populare, amintește începutul din “Crucișătorul Potemkin”, unde valul se sparge de dig, tot într-un prolog metaforic) precum și datorită efectelor plastice studiate, chiar caligrafice (imaginea cu clare reminiscențe din stilul lui Tisse din “Que Viva Mexico!”, filmul turnat de Eisenstein în Mexic, îi aparține lui **Paul Strand**, marele fotograf, care e și coautor al scenariului).

Următorul reper e fixat de **“Fluviul”** al lui **Pare Lorentz** – 1937. Documentarul, cu un caracter preponderent ecologic, nu ignoră dimensiunea socială, mai ales în acele secvențe în care regizorul înfățișează semnele modernității, ale modernității industriale, menite să surprindă transformarea unui univers geografic și uman: **“Viața pe Mississippi”** – sensibilitatea la social e netă, mai ales în descrierea existenței în marile așezări agrare și din localitățile balneare de pe malurile fluviului.

Documentarul social mai înregistrează câteva reușite imposibil de ignorat.

Cu un **scenariu** și un **comentariu** iscălite de **John Steinbeck**, **“Satul uitat”** al lui **Herbert Kline** – 1941, explorează lumea cufundată în superstiții extrem de rezistente, în mentalități anacronice, a satului mexican. Incursiunea are drept pretext narativ conflictul dintre medic și doftoroaia satului, încheiat cu apelul la încrederea în știință.

“Pământ natal” al lui **Leo Hurwitz** – 1942, la care colaborează același Paul Strand, analizează condiția muncitorească. Documentarul, cu o expresie austeră, recurge la reconstituiri și la reportaj.

Deplasarea de la social la politic apare limpede în grupul de filme consacrate Războiului Civil din Spania, privit din unghiul republicanilor.

“Pământ spaniol” al lui **Joris Ivens**, documentarul din 1937 al cărui comentariu îi aparține lui Hemingway, are un ton direct, o anumită febrilitate, căci e dictat de realitate și cultivă într-un anumit segment al narațiunii paralelismul simbolic. Imaginea atacării Madridului de către trupele franchiste se încrucișează cu imaginile construirii unui canal de irigație menit să fertilizeze pământurile care vor asigura hrana capitalei asediate. Ivens reia aici procedeul știut din marile lui documentare sociale din anii '20-'30, din **“Zuiderzee”** (prima variantă a filmului **“Pământuri noi”**) și **“Pământuri noi”**, de exemplu, unde se pune în paralel efortul de îndiguire a mării pentru a obține noi pământuri roditoare și irosirea roadelor impusă de rațiuni mercantile, de ideea sporirii profitului.

“Inima Spaniei” - Kline - 1937 este consacrat luptătorilor republicani. Ne reține atenția prin tonul lui aspru, ca de altfel și prin accentele grandilocvente, în ultimă instanță propagandistice, pe care nu le poate ocoli.

“Întoarcerea la viață” coregizat de **Henri Cartier Bresson** (considerat cel mai important fotoreporter de pe fronturile celui de-al doilea război mondial) și de Kline, cuprinde un moment atroce. Sosirea mutilaților de front într-o gară franceză, moment filmat într-un singur cadru, un cadru extrem de lung: îndreptată spre scara vagonului, camera, imobilă, asistă la defilarea de coșmar a trupurilor vătămate ale oamenilor care încep să coboare din tren și care continuă, continuă, continuă să se reverse, într-un pasaj de o intensitate emoțională ieșită din comun.

Animația

Animația americană continuă să stea sub semnul lui **Disney** și al disneismului. Desăvârșind acum procesul de trecere de la artizanat la industria cinematografică, proces început în a doua jumătate a anilor '20, Disney își întărește notorietatea datorită seriilor care îi au ca eroi pe **Mickey Mouse** și pe **Donald Duck**. Seria cu Mickey Mouse, începută înainte de 1930, propune un personaj familiar, o imagine tonică a ingenuozității, a voinței de a birui adversitățile vieții, a optimismului candid, într-atât încât Sadoul spune că **Mickey Mouse este un alter ego al lui Douglas Fairbanks**, viziune care poate fi acceptată dacă ignorăm că șoricelul ne mai apare și ca o emblemă a americanului din middle class. Altminteri, Mickey Mouse ca erou stenic, niciodată dezarmat în fața vieții, justifică această comparație. Donald Duck are și el o precisă conotație moral-sociologică datorită notei caracterologice fundamentale: pragmatismul. Un pragmatism nu lipsit de o anume duritate în contrast cu aerul ștrengăresc al lui Mickey Mouse. Caracteristica esențială de ordin psihologic a lui Donald rămâne iritabilitatea exprimată adeseori prin reacții explozive. Cele două personaje vor constitui centrul de greutate al unor miniaturale comedii burlești, presărate cu multe gaguri violente în tradiția clasică a acelei formule de comic, tradiția sennettiană, gaguri înlănțuite într-un ritm alert, uneori chiar frenetic, gaguri deopotrivă vizuale și sonore, acestea din urmă experimentate pentru prima oară în **“Iepurașul Willie”-1928**, desenul animat prin care cineastul ia în stăpânire noua invenție tehnică. O zonă distinctă a operei

disneiene e reprezentată de seria **“Simfonii nătânge” (“Silly symphonies”)**, unde regizorul adună desene animate destul de diverse ca natură estetică. Întâlnim aici, de pildă, mici fabule și ele vin să întărească vechea reputație a cineastului pe care Mario Gromo îl numise inspirat **“made in USA”**. Suita “Simfoniilor nătânge” cuprinde, nu mai puțin, filme cu un preponderent caracter liric, mici eseuri poetice și, de asemenea, încercări de vizualizare a muzicii. Din acest filon se detașează **“Arbori și flori”-1932**, întâiul desen animat disneyan în culori.

Cele mai bune piese din “Simfoniile nătânge” își datorează calitățile gustului disneyan pentru fabulos și feeric, îngemănării lirismului cu umorul, lejerității și grației pe care o au personajele și scenografia. Piese neizbutite ale ciclului ne semnalează din nou cele două primejdii care continuă să pândească animația disneiană: duioșia siropoasă și convenționalismul idilic. Ca plastică și ca animare “Simfoniile nătânge” desăvârșesc căutările din filmele disneyene mai vechi:

- așa numitul **“stil în O”** (sintagma desemnează tendința spre reducția formelor la cerc și elipsă, predominanța liniilor curbe; ceea ce s-a numit **“stilul în I”** desemnează, cu începere de la producția **UAP** și de la **Steven Bosuston**, preferința pentru linia dreaptă și pentru unghiurile ascuțite, reacție polemică la stilul disneian),

- cromatica de natură să ne amintească cartea poștală ilustrată,

- cromolitografia de larg consum popular și desenele de calendar, -animarea întemeiată pe copierea mișcărilor după natură, o animare interesată de obținerea continuității mișcării, a fluidității și a caracterului ei armonios, lin.

“Simfoniile nătânge” experimentează din ce în ce mai mult posibilitățile expresive ale raportului audio-vizual. Destule scurt metraje își propun să găsească echivalentul figurativ-dinamic al muzicii.

Aceste căutări culminează în **“Fantazia”**, lung metrajul din 1940, unde Disney și echipa sa se adresează celor mai felurite surse muzicale, de la Bach la Ponchielli. De fapt avem de-a face cu o ilustrare mai mult sau mai puțin simplistă a pieselor muzicale. Împlinirea acestui ideal se consumase în avangarda germană din prima jumătate a anilor '30, la **Oscar Fisfinger** (emigrat în USA, Fishinger va lucra la “Fantazia”, dar în versiunea finală a filmului, cea prezentată pe ecrane, fragmentul pe care îl lucrase cineastul german va fi scurtat

brutal, masiv, căci Disney îl considera prea îndrăzneț), acest ideal va fi reafirmat, mai târziu, cu strălucire, de **Norman McLaren**.

În sfârșit, opera disneiană se deschide mai energic în a doua jumătate a anilor '30 spre inovația tehnică. Disney va experimenta multiplanul, procedeu grație căruia desenul animat ia în posesie efectul de adâncime spațială. **Multiplanul** va fi folosit pentru prima dată în scurt metrajul "**Moara cea veche**" din 1937 și va fi reluat cu rezultate sensibil mai bune în "Albă ca zăpada și cei șapte pitici", unde profunzimea vizuală slujește nu numai iluzia realistă, ci dă mai multă pregnanță impresiei de fantastic, un fantastic pe care Lewis Jacobs îl apropie de expresionismul german. Nu mai puțin, cineastul va tatona posibilitățile expresive ale stereofoniei cum se întâmplă în cazul versiunii prezentate la premiera "Fantaziei", iar mai târziu, după război, va fi atras, tot cu titlu experimental, de desenul animat în 3D. Modelul disneyan stăpânește autoritar animația anilor '30 cu o singură excepție, însă: cea a filmelor realizate de frații **Dave** și **Max Fleischer**, binom în care înțâietatea creativă îi revine primului cineast. **Fleischer** se impune cu **seriile "Betty Boop"** și "**Popeye Marinarul**". "**Betty Boop**", personaj anti-disneyan și anti-tradițional, apare ca o figurare a vampeii, a femeii fatale atât de prezente în cinematograful hollywoodian și în acest sens înfățișarea ei planturoasă cu formale ei opulente poate aduce aminte de **Mae West** cu celebra ei siluetă pe care critica a comparat-o cu o clepsidră. Betty Boop are un stil ireverențios, adoptă atitudini morale și reacționează în așa fel încât nesocotește conveniențele, se individualizează prin erotism, element singular în animația americană a epocii.

De altfel, acest erotism va provoca mânia ligilor feministe puritane din USA și va sta la originea hotărârii lui Fleischer, luată sub o puternică presiune publică, de a abandona seria.

Provenit dintr-o bandă desenată cu caracter comic, mult gustată de public, **Popeye Marinarul** traversează întâmplările comice, multe debitoare burlescului sennettian, însuflețit de un spirit agresiv, de o indiscutabilă violență și se definește, din unghi psihologic, prin neașteptatele treceri de la liniște la izucnirea colerică. Ambele serii sunt remarcabile prin incisivitatea graficii, prin relativa esențializare a tipajelor, cum ne-o arată nu numai eroii titulari, ci și **Olive Oil**, lungă, slabă și zăludă și masivul, greoiul **Bluto** din seria cu Popeye, precum și prin ritmul alert, riguros, chiar, al înlănțuirii gagurilor.

Musical-ul

Favorizata de aparitia sonorului, dar nu explicata de factorul tehnico-estetic, implicand determinarile produse de contextul socioist si cultural, expansiunea genurilor cinematografice, unele dintre ele pur si simplu institutionalizate datorita existentei unor regizori, scenaristi si actori specializati constituie primul fenomen pe care il consemneaza toti istoricii filmului american din deceniul al 4-lea.

Musicalul se instaleaza printre genurile predilecte ale Hollywoodului dupa fulminantul succes de public al filmului **“Broadway Mellody”**. Filmul lui Beaumont e un veritabil cap de serie; de-a lungul dec. 3 si dupa 40 seria continua cu intermitente sub cele mai diverse baghete regizorale. **“B.M.”** va fi urmata de indata de serii ca: **“Parada Paramount”**, **“Big Broadcast”** si de **“Cantatoarele de aur”**. Ele se misca intr-un registru larg de la comedia muzicala, la filmul revista (inclusiv asa-numitul **ice-show** in care excelase **Sonia Henje** si **“baletul nautic”** in care stralucise **Peter Williams**) trecand prin formule de film muzical indatorata operetei.

Primele musicaluri reproduc cu mici modificari spectacolele de revista de pe Broadway, aici cinematograful nu joaca decat rolul unui agent, nu are decat menirea de a raspandi la o scara vasta, scara publicului cinematografic, succesele teatrale. Treptat, genul isi cristalizeaza o poetica proprie centrata pe mitologia dansatorului. Eroul de musical releva o plasticitate si o iscusinta corporala capabila sa sfideze legile gravitatiei, trece in modul cel mai natural cu putinta de la miscarea realista la cea stilizata, de la dialog la recitativ la cantec, devine principalul purtator al mitului esential al genului; mitul succesului-succesul social, profesional, sentimental si chiar monden.

In musicalul clasic al anilor '30 totul poate fi legat si dezlegat prin puterile transfiguratoare ale coregrafiei, lumea reala se metamorfozeaza in reprezentatie, in spectacol, intrand uneori intr-o subtila confuzie, cantecul si dansul constituie un adevarat limbaj al afectelor eroului.

Musicalul anilor '30 e un gen puternic formalizat, e de amintit caracterul relativ fix al subiectului si al tipologiei si in aceasta stereotipie narativa rezida una dintre atractiile genului, caci publicului larg ii place intotdeauna sa vada ceea ce a mai vazut. De la film la film variatile vor fi infime. Dintre **stereotipurile narative: istoria aventuroasa** a pregatirii unui spectacol de revista incheiata triumfal cu succesul de la

premiera, povestea Cenuseresei rescrisa in termenii vietii imediate (**“Cantatoarele de aur”- Goldie Girls** sunt acele tinere frumoase si istete, nu odata aspirante la gloria scenei, nu odata fiinte excepsionale pierdute in masa dansatoarelor care reusesc in cele din urma sa obtina un sot cu bani, tanar si fermecator) ; **marunta figuranta capabila sa invinga toate adversitatile**, cum ar fi d.p invidia vedetei trupei sau neincrederea producatorului, sa ajunga un star orbitor. De multe ori personajele acestea si situatile stas, sunt tratate in cheie comica, intr-o gama care ne evoca fie burlescul, fie comedia sofisticata, uneori pe ambele; precum si intr-o cheie lirica, uneori poetica; stereotipia narativa apeleaza la cateva artificii bine inradacinate in mintea scenaristului si a regizorului. Punerea premierei in primejdie, imprejurare rezolvata de o substitutiesalvatoare a eroinei, evocarea inceputului in teatrul de revista al eroului principal, povestirea unui vis sau momentul imaginatiei int-o stare de gratie poetica, ori de bucurie ludica a viitorului spectacol.

Pe o canava epica conventionala apar numerele spectaculare, in primele musicaluri constatam autonomia lor, in musicalurile de mai tarziu isi spune cuvantul din ce in ce mai raspicat tendinta de incorporare in tesatura dramatica a numarului musical, coregrafic, ori acrobatic. E o cale pe care musicalul va inainta pana la aparitia lui **Vincente Minelli, Gene Kelly si Stanley Donen**, autori care desavarsesc procesul inserarii organice a numarului spectacular in povestire marile repere in acese sens **raman “In oras” (Kelly-Donen), “Un american la Paris” (Minelli) si “Singing in the rain” (Kelly-Donen)** ; filme realizate la sfarsitul anilor ‘40 si inceputul ‘50] autori care rezolva dilema genului pe care o formulase atat de plastic Krackauer atunci cand spusese ca musicalul e o “pauza a Penelopei”.

Formalizarea se intalneste in cazul acalei formule de musical pe care o acrediteaza Busby Berkeley si la nivelul decupajului, cum ni-o arata insistenta folosire a plongeului, a miscarii de macara, care pleaca de la un detaliu sau ajunge la acesta, travlingurile inainte cu apropierea sirului de dansatoare de aparatul de filmat si cu iesirea lor simetrica pe o latura si pe alta a aparatului de filmat.

In sfarsit, tot in musicalurile lui **Berkley** gasim adeseori procedeul supradimensionarii cate unui element scenografic: d.p dansatoarele bat step pe claviatura unei gigantice masini de scris sau se rotesc pe uriase discuri de patefon, pentru a nu mai cita fabulosul exemplu al unei secv. in care balerinele

inchipuind o ceata de pisici care se joaca intr-un salon, se misca printre picioarele imense ale unor fotolii.

Musicalul anilor '30 este dominat de doua mari modele stilistice: modelul reprezentat de filmele lui Berkley se diferentiaza prin accentul pus pe ansamblul coregrafic si nu pe solist, prin gustul pentru fastul scenografic, pentru feeric, insoli si bizar, vadit de risipa de oglinzi, de pardosele multicolore, de perdele mobile, de suprafete metalice; precum si prin inclinatia spre simetrie in plastica si in evolutia grupului de dansatori, o simetrie obtinuta prin multiplicarea aceluiasi element figurativ.

Aceste modele isi gasesc originea in somptuoasele reviste produse pe Broadway de **Florence Ziegfeld** si vor fi puse in valoare de o camera de filmat dintre cele mai dinamice, capabila de acrobatie vizuala.

Celalalt model e acreditat de **Mark Sandrich** si interpretate de cuplul **Fred Astaire - Ginger Rogers**, formula urmarind aici nu extravaganta si ornamentul vizual, ci descrierea cotidianului prin prisma unei povesti sentimentale strabatuta de o umbra de lirism si colorata de un umor bonom, cu un accent net pus pe dansul solistic, musicalurile lui Sandrich sunt interesante prin senzatia de improvizare a dansului, de aparitie spontana a numarului coregrafic, o aparitie iscata de un detaliu epic, sau de aparitia unui element de recuzita.

Filmele lui Sandrich tind sa iasa din ambianta traditionala a salonului luxos, o ambianta in care musicalul foloseste sugestii din scenografia filmelor lui Lubisch (scara interioara) si patrunde in spatiul strazii, o strada insa, conventionala si, cel mai adesea, metaforica.

Musicalul american va descoperi **strada reala** datorita lui **"In oras"**, musicalul lui **Kelly si Donen** in care ni se arata peripetiile unor marinari in permisie, consumate in Manhattan.

Cinematograful Sovietic

Lev Kulešov

Filmografia lui Lev Kulešov e una dintre cele mai inegale, așa cum ne-o arată, de pildă, "Marele Consolator" (1933) și "Siberienii" (1940). Primul film îl are ca prototip al eroului principal pe O'Henry. Kulešov nu își propune o evocare

biografică, el recurge doar la câteva elemente din biografia scriitorului American și încorporează unele sugestii din povestirile lui pentru a trasa portretul unui om care face școala vieții, un portret ficțional care amintește de spiritul lui O'Henry prin tandrețe, prin umorul gentil și printr-o undă de lirism. Cel de-al doilea film îl aduce pe Kuleșov în rândul cineaștilor de curte, "Siberienii" e istoria câtorva copii care vor să găsească faimoasa pipă a lui Stalin pierdută [n timpul exilului siberian ; i c[utat[cu asiduitate de micii eroi pentru a-i fi înapoiată conducătorului de la Kremlin ca un gest de recunoștință a tinerei generații. Avem de-a face cu o preamărire a dictatorului operată prin intermediul unei narațiuni adresate cu precădere publicului tânăr, o narațiune interesată de acțiune, de aventură.

Dovjenko face primul film sonor în 1932 - "Ivan", portret al unui tânăr care în lumeaq unui mare șantier dobândește conștiința unei condiții sociale - cea muncitorească, în 1935 "Aerograd" nașterea unei noi așezări din taiga ridicată în luptă cu natura sălbatică și cu diversiunile dușmanului intern (locuitorii ținutului, care se împotrivesc noului) și extern (militarismul japonez). În 1939 "Sciors" e o odă închinată unei figuri istorice din timpul războiului civil., o figură tratată într-o lumină legendară. Toate aceste filme, în special ultimul, suferă de tezism, e emfază lozincardă și de un monumentalism exterior. Dincolo de aceste păcate ele relevă continuitatea preocupărilor stilistice ale regizorului ucrainian pe de-o parte și discontinuitatea acestora, pe de altă parte. Universul poetic al lui Dovjenko e confirmat în câteva puncte esențiale: descrierea lirică a naturii șcu acel extraordinar pasaj din "Ivan" în care Dovjenko înalță un imn de laudă Niprului, pasaj comparat deseori cu faimoasa pagină leopoldiană din "Taras Bulba"; vâna folclorică, evidentă în vâna de erou baladesc pe care îl capătă bătrânul Bojenko din "Sciors", prezența frecventă a metaforei și a simbolului, accentul satiric existent în "Ivan", ritmul amplu, maiestuos al organizării imaginilor din "Aerograd" și, mai ales, din "Sciors" ritm întâlnit în "Pământ". Puncte de discontinuitate apar încă în "Ivan". Filmul are o sintaxă cinematografică dintre cele mai complexe, de vreme ce montajul, montaj care luxuriant, arborescent, implică ramificații narrative ale căror justificări nu sunt percepute instantaneu ci doar mai târziu, când spectatorul înțelege sensul global al pasajului. Filmul propune câteva inovații expresive îndrăznețe. E vorba de adresarea personajului către spectator într-o mizanscenă în care actorul

privește pe axul camerei, procedează pe care îl vom regăsi în practica mișcărilor inovatoare din anii '50 - '60, e vorba, de asemenea, de ceea ce s-ar putea numi "corul vorbit", cu alte cuvinte de rostirea acelorași replici la unison de către două personaje. Ambele tehnici implică asumarea declarată a convenției cinematografice, depășirea realismului imediat al reprezentării. Din "Sciors" sunt de menționat valorile intens picturale ale câtorva secvențe: secvența atacului pe câmpul acoperit de zăpadă cu siluetele negre ale mulțimii de soldați, cu o rezolvare plastică amintind de Bruegel și secvența înmormântării lui Bojenko, o secvență cu coloratură folclorică în care eroul muribund e purtat pe o targă printre lanurile de grâu copt pentru ca în clipa morții lui, soarele să se întunece și să dispară. Drumul lui Dovjenko nu e scutit de opreliștile puse de dogma ideologică a momentului. În cele 3 filme amintite amprenta ei se descifrează lesne în nota propagandistică pe care o exprimă mitul eroului pozitiv - în "Ivan" sau intenția de a face din Sciors perechea ucrainiană a lui Ceapaev din filmul omonim al lui Serghei și Gheorghe Vasiliev, "Sciors" fiind, de altfel, comandat personal de către Stalin.

În cazul lui "Miciurin" (1940), ultimul film al cineastului, situația e de-a dreptul dramatică. Dovjenko se vede silit să modifice masiv scenariul în cursul turnărilor. E momentul în care Trofim Lâșenko, discipolul lui Miciurin, pornește, cu ajutorul lui Stalin, atacul împotriva geneticii - știință repudiată de eficiență, decretată o pseudoștiință. Scenariul trebuie să fie adaptat din mers acestor noi exigențe așa-zis științifice. În consecință filmul lui Dovjenko nu numai că suportă transformări radicale datorate regizorului-scenarist și se vede dat la mână altcuiva, astfel încât versiunea finală conține secvențe care nu au fost regizate de autor. "Miciurin" conține multe secvențe împănate cu plicticoase dizertații despre rostul științei, secvențe de un didacticism pe cât de greoi, pe atât de agresiv. Numai rareori talentul lui Dovjenko răzbate în această biografie cinematografică, birocratică. În acest sens ar putea fi pomenite 2 secvențe: cea în care Miciurin, covârșit de moartea soției lui, străbate un peisaj patetic, cu ierburi biciuite de vânt, cu vârtejuri de păsări care pică din înaltul cerului, precum și secvența plimbării eroului prin grădina înflorită cu deschiderea florilor ca la mișcarea vrăjită a unui magician, căci bastonul care îl ajută pe Miciurin la mers devine o baghetă fermecată.

Între "Sciors" și "Miciurin", Dovjenko scrisese "Ukraina în flăcări" (1943) consacrat celui de-al doilea război

mondial, scenariu pe care Stalin îl acuză de naționalism ucrainean și de abatere de la leninism. Fragmente din acest scenariu vor sta la baza filmului regizat de Iulia Solțeva "Povestea anilor înflăcărați" în anii '60, dealtfel Solțeva va trece pe ecran și alte scenarii rămase de la Dovjenko, între care și "Desna fermecată" evocare a copilăriei petrecute în satul ucrainian. Întotdeauna au rezultat, din păcate, filme mediocre.

Primul film sonor al lui Eisenstein apare abia în 1938. "Aleksander Nevski" se bucură la premieră de o bună primire, e retras de pe ecrane abia după semnarea pactului Ribentropp - Molotov și reluat în 1941 la începutul războiului, reluare dictată de ideea mobilizării maselor populare împotriva ocupantului. Până la "Aleksander Nevski" numele lui Eisenstein apăruse pe genericul filmului de scurt metraj "Furtună la La Sarraz" lucrat în colaborare cu Hans Richter, film despre care știm din mărturiile timpului că voise să exprime în limbaj simboșic și glumeț spiritul nonconformist al filmului de avangardă, întruchipat de exponenții lui prezenți la congresul cinematografului independent ținut la castelul La Sarraz de lângă Lausanne. În 1930 Eisenstein acceptă din pură ambiție să semneze în calitate de coregizor "Romanță sentimentală" turnat în Franța de Grigori Aleksandrov. Plecat la Hollywood, cineastul înregistrează multe eșecuri cu proiecte amvițioase cum e, de pildă, ecarvizarea romanului lui Theodor Dreiser "O tragedie americană" ecranizare care urma să experimenteze vocea din off ca una dintre resursele expresive ale scenariului. La sugestia lui Flaherty și finanțat de Upton Sinclair, Eisenstein ajunge în Mexic, începând lucrul la o frescă de mari dimensiuni pe caree nu o va duce la bun sfârșit, "Que Viva Mexico!". În 1932 filmările sunt oprite de Sinclair, nemulțumit de cheltuielile eclipei de filmare, influențat de producătorul executiv, cumnatul scriitorului și de telegramele primite de la Stalin, din care află că cineastul rus "a pierdut încrederea tovarășilor săi". Din materialul tras pentru film Hollywoodul va folosi o serie der imagini, fără voia autorului, în filme de ficțiune cu subiect sau atmosferă mexicană, după cum acest material va fi montat, tot fără acordul autorului, în diverse versiuni îngrijite de Solk Lesser, producătorul seriei "Tarzan", Marry Seabon, autoarea unei biografii a lui Eisenstein, Jay Leyda, important istoric al cinematografului rus și sovietic. La ele se va adăuga în 1979 varianta semnată de Grigori Aleksandrov, secundul lui Eisenstein, variantă socotită a fi relativ fidelă față de intențiile lui Eisenstein. "Que Viva

Mexico!” urma să fie un poem epico-liric, monumental care înfățișează istoria Mexicului din matriarhat până în prezent și chiar mai mult decât atât, care urma să aibe o dimensiune proiectivă în acea parte destinată să surprindă reflecții despre viitorul națiunii mexicane; “Que Viva Mexico!” fusese gândit ca o construcție polifonică centrată pe câteva mari motive: moartea, natura, iubirea, aspirația spre libertate, o construcție amplă care trebuia să pună în evidență frumusețea peisajului natural al țării, ceremonialurile folclorice născute încă în epoca precolumbiană, permanența tradițiilor culturale naționale (acest ultim element explică dese referiri ale lui Tisse și Eisenstein la arta muraliștilor autohtoni). Unghiul grandios urma să se regăsească și într-un alt proiect grandios al cineastului “Canalul Fergana” pentru care Eisenstein elaborase decupajul, făcuse schițele de decoruri și de costume și stabilise distribuția. “Canalul Fergana” trebuia să se centreze pe tema raportului dintre om și natura ostilă privilegiind motivul apoi ca simbol al vieții, după cum trebuia să aibă o cuprindere temporală impresionantă, din vremea lui Tamerlan și până în actualitate. Proiectul va fi oprit în ajunul primei zile de filmare.

Cel mai dramatic episod din biografia cineastului începe în 1935 și se termină în 1937. Este vorba de avaturile prin care trece “Lunca Bejing”. Filmările încep în 1935, sunt întrerupte mai întâi datorită nemulțumirilor lui Eisenstein datorate scenariului lui Aleksander Rjesevski, adeptul așa-zisului scenariu emoțional, apoi de îmbolnăvirile cineastului, apoi de hărțuielile la care acesta este supus de birocrăția de partid. Filmările sunt oprite definitiv în 1937 pentru că în materialul filmat autoritățile simțiseră atenuarea dimensiunii propagandistice (subiectul filmului din cazul Pavelik Narozov, copilul care își denunțase tatăl ca dușman al poporului, al colectivizării). Eisenstein orientase materialul viitorului film spre zona mitului, a luptei generice dintre bine și rău, fără a da suficientă pondere tezei politice, așa cum crezuseră autoritățile, a căror mânie fusese iscată și de frecvențele aluzii biblice conținute de imagini. Din “Lunca Bejing” s-au păstrat doar câteva capete de plan pe care în 1971 Serghei Iutkevici le montează într-un scurt fotofilm, într-un film alcătuit din fotografii fixe, din cadre fixe.

Cinema Novo

Filmul brazilian își câștigă notorietatea datorită acestei mișcări inovatoare cunoscută sub numele de "Cinema Novo". Până la apariția curentului cinematograful brazilian produsese însă, valori imposibil de ignorat.

Humberto Mauro, considerat părintele fondator al filmului brazilian ca artă în deplinul înțeles al cuvântului, ca o artă matură, prevestește, după unii istorici de cinema, neorealismul italian.

".. dragostei mele" descrie viața cotidiană din Rio de Janeiro în termenii unei cronici nu lipsite de motive lirice. Nu mai puțin, cineastul aduce o contribuție fundamentală la documentarul etnografic, seria "Brasilianos"(1945-1956) e consacrată statului, cu peisajele și cu folclorul său. Opera lui Humberto Mauro va fi revendicată ca o anticipare relativă și îndepărtată în timp a cinema novo.

Un loc aparte în vechea istorie a cinematografului autohton îl ocupă Mario Pixoto, autorul , în 1930, al experimentului "Limite ", unul dintre rarele ecouri în Brazilia a avangărzii istorice. În "Limite" întâlnim, de exemplu, filmarea în plen-airuri, menită să abstractizeze imaginea, precum și tehnica reinterării aceleiași imagini (reluare de mai multe ori a detaliului gurii eroului care scoate un strigăt).

În sfârșit, Alberto Cavalcanti, cineast cu o fructuoasă carieră europeană, autorul, între altele, al documentarului "Doar orele" (1926) realizat în Franța și al documentarului "Minerul / Față de cărbune" realizat în Anglia în anii '60 contează ca fondator al firmei "Vera Cruz", tentativă importantă de încurajare a producției autohtone. Deviza acestei case de producție este "Un cinematograful brazilian pentru brazilieni". Idealul specificității naționale nu e, însă, atins de filmele care vor stabili reputația firmei, între care "Cântecul mării" (Cavalcanti) și "O canfaerio" (Lima Basetto), ambele realizate în 1953-1954. Aceste filme cedează pitorescului folclorizant și chiar exotismului de duzină (filmul lui Basetto e, de fapt, un western cu un coeficient de violență mai ridicat, transplantat în cadrul și atmosfera autohtonă).

Toate aceste valori sunt risipite în genurile cinematografice de larg consum care de-a lungul deceniilor continuă să aplice, fără nici o dorință de remaniere, vechile rețete aducătoare de succes de casă. Principalul gen frecventat de cinematograful de larg consum este "chanchada", comedie muzicală pigmentată clar de pitorescul indigen. Epoca de glorie a genului se datorează casei "Atlantida" din Rio de Janeiro și

începe cu anii '40, iar marile vedete ale genului sunt: Oscarito și Grande Otello, actor de culșoare capabil să confere adevăr stereotipușlui pe care îl joacă și care este un actor prețuit de Orson Wells.

“Chanchada” va fi respinsă vehement de exponenții cinema novo, în frunte cu Glauber Rocha, căci ea nu face altceva decât să stabilească atracția pentru miturile tropicaliste și nostalgia pentru primitivism a publicului.

“Cinema novo” apare ca o reacție nu numai la cinematografului de larg consum obsedat doar de succesul comercial, nu numai ca o respingere a unui cinematograf cu slabe aderențe la viața cotidiană (cinematograf imitat după Hollywood) ci și ca o afirmare a spiritualității braziliene, de unde rezultă atașamentul pentru modelele culturale autohtone, într-o viziune și cu un limbaj relativ originale, relative pentru că acest curent nu ignoră experiențele unui Rosellini sau Goddard, cum ne-o arată, de pildă filmul lui Rocha “Barravento” (1962) și, în al doilea caz, “Os Cafajestes” al lui Rui Guerra realizat în același an..

În filmele lui Rocha se poate detecta influența lui Eisenstein, prenum și ecouri brechtiene.

Documentarea teoretică a Cinema Novo e oferită de eseurile lui Rocha strânse în volumele “Resume”, “Critica cinematografului brazilian”, din '63 și “Probleme ale marelui cinematograf” - '71, pledoarie pasională pentru un cinematograful ancorat în actualitate, lucid în judecata istoriei autohtone și nu mai puțin eliberat de chingile marilor companii producătoare.

Ca și alte mișcări novatoare din epocă, Cinema Novo reușește să practice filmul cu un cost de producție scăzut, drept care, mulți dintre autori își finanțează singuri filmele.

Rocha se impune ca teoretician, mai ales, prin textul programatic intitulat “Estetica foamei din 1965” și reformulat un an mai târziu sub titlul “Estetica violenței”. Aici Rocha justifică violența de limbaj și de viziune a Cinema Novo prin factorul reprezentat de cultura națională ca o cultură a foametei, care constituie reflexul unui complex social înregistrat de-a lungul istoriei, căci comportamentul unui om înfometat nu poate fi decât violență. Tot lui Rocha i se datorează manifestul din '66 consacrat cinematografului transcontinental, o analiză a spiritului lumii a 3-a, confruntată cu aceleași probleme dureroase și în America de Sud și în Africa și în Asia, de la analfabetism la șomaj.

Se consideră, îndeobște, că istoria lui Cinema Novo începe cu "Satul de pescari", documentar din 1960 al lui Paolo Cezar Saracini. O prefigurare mai netă a curentului e însă, "De cinci ori fanella", film alcătuit din cinci nuvele, care descrie, amintind de neorealismul italian, viața din fanelele din Rio. Printre regizori amintim pe Joaquim Pedro de Andrade și pe Carlo Diegues, doi dintre viitorii exponenți ai lui Cinema Novo.

Sugestiile poeticii neorealiste fuseseră exploatate încă din 1954, când Nelson Pereira dos Santos dipticul consacrat marelui oraș, alcătuit din "Rio 40°" și "Rio, zona de nord", filme înscrise într-un registru cronicăresc.

Între 1962 și 1964 apar filmele cheie ale curentului și printre ele se numără "Of cofajeses" - '62, "Viețile uscate" - '63, al lui Pereira dos Santos, "Puștile" -'64 al lui Rui Guerra, "Dumnezeu și Diavolul pe pământul soarelui" - '64 al lui Rocha și în câmpul documentarului unde se transferă tehnicile cinematografului direct, "Garincia" - '64, realizat de Joaquim Pedro de Andrade.

Toate aceste filme experimentale realizează joncțiunea cinematografului brazilian cu cele trei mari filoane ale culturii moderne a țării. Primul dintre aceste filoane este centrat pe problematica socială relevantă mai ales de nord estului brazilian, problematică evidentă în așa numitele "romane ale secetei", cultivate, între alții de Graciliano Ramas și Lens de Rega.

Literatura și cinematograful inspirate din realitatea nord estului se axează pe prezența a două personaje emblematice, amândouă semnificând ideea de revoltă: "congacriro"-ul (un amestec între justițiar și bandit) și "beato"-ul "schimnicul în criză de iluminare mistică, cel care îndeamnă oamenii din acest ținut arid la cucerirea raiului asimilat cu ținuturile mănoase de la marginea mării). Romanele secetei și filmele inspirate de ele sunt o rețută a romanului social. Un exemplar film al secetei rămâne "Vieți uscate", ecranizare a romanului omonim al lui Ramas.

Personajele apar la Rocha în "Dumnezeu și diavolul pe pământul soarelui", sau în "Antonio das morbes" ('69), ori la Guerra în "Puștile".

Cel de-al doilea filon e guvernat de tendința spre o analiză psihologică mai minuțioasă și care stă la temelia așa numitului "... urban", a cărui prim exemplar demn de menționat este "Os cavajestes", o radiografie a mentalității tinerilor din burghezia medie , care sunt echivalentul brazilian ai vitellonilor fellinieni.

Al treilea și ultimul filon este filmul tropicalist, care încearcă să ajungă la modernitate prin recuperarea formulelor stilistice ale culturii arhaice păstrate în civilizația și arta populară. Solidificarea acestei surse se datorează modernismului literar din anii '20 și și fusese formulată de celebra întrebare, parafrazăre la Sheakspeare, pe care o lansează Osvaldo de Andrade - "Tupi or not tupi, that is the question".

Elementele care țin de filmul tropicalist se întâlnesc la Rocha și în general la toți cineaștii atrași de etnografie, de miturile ancestrale, de ritualurile străvechi.

Spectrul stilistic în care se înscriu filmele reprezentative pentru Cinema Novo prezintă doi mari poli: primul, cel al actului documentaristic - reprezentat printre alții de "Vieți uscate", unde Pereira Dos Santos propune o imagine aspră, fără zorzoane, o bandă sonoră de o mare diversitate realistă a zgomotelor de ambianță și voit săracă în dialoguri, totul în termenii epici străine de spectaculos, o epică antihollywoodiană prin egala importanță estetică a fiecăruia dintre segmentele ei și prin abolirea storyului, cu tradiționala lui dezvoltare.

Celălalt curent stilistic este reprezentat de tendința spre baroc și spre elementul bizar atât de frecvent întâlnit în ceea ce s-a numit "suprarealismul concret" drag artelor sud americane și o tendință manifestată net în cele mai multe dintre filmele lui Rocha.

Exponentul principal al mișcării, Rocha, propune o poetică originală încă de la "Baravento", o poetică ale cărei axe principale sunt constituite de analiza mitului (inclusiv de studiul raportului dintre mit și realitatea care l-a născut), de încorporarea etnograficului (o încorporare polemică față de modul exterior, ornamental în care această operație producția autohtonă de larg consum), precum și de asumarea unui puternic simț al istoriei.

În primul film eroii apar ca simboluri ale condiției umane din nord est, așa cum sunt, de pildă, Manuel și Rosa, perechea care străbate ținutul deșertic alungată de sărăcie și disperare. Personajele secundare au, de asemenea, o netă încărcătură simbolică. Sebastio întruchipează bigotismul în numele căruia se declanșează violența. Filmul este înțesat de referiri istorice și scrupulos în absolvirea spiritului folcloric ("Dumnezeu și...").

În "Antonio das Morbes" personajul, fără prototip real, fiind o pură plăsmuire a regizorului, Antonio, ni se

înfățișează ca un personaj alegoric, exprimând, după spusele cineastului, o conștiință prerevoluționară.

În "Leul are 7 capete", film turnat în Kongo Brasarillo, personajele ajung să fie simple, uscate, figurări dialectice ale mesajului anticolonialist, într-o povestire cinematografică sensibilă în intenție, la efectul de detașare brechtiană.

Rapelurile la patrimoniul etnografic și folcloric se întâlnesc atât în "Dumnezeu și ..." cât și în "Leul are...", unde se recuperează tradiția populară africană cu mai multă consecvență decât în alte filme ale cineastului, ca, de pildă, "Baravento", unde găsim cântece braziliene, de origine tot africană.

Ca scriitură cinematografică, filmele lui Rocha implică tehnicile cinematografului direct (de pildă prezența actorului în masa de suprafață), cultivă monologurile personajelor, antiracordul, filmările cu camera în mână, sunetul cu priză directă, cu perturbarea voită a dialodului cu zgomote de ambianță, procedee, dintre care unele amintesc izbitor de noul val francez.

Nota personală cea mai consistentă a scriiturii cinematografice a lui Rocha rezidă, însă, în practicarea contrastelor: contraste de cadență, de tonalități fotografice (obținute prin supraexpuneri sau subexpuneri), contraste între pasaje sonore de o mare bogăție și cele de rarefieri ale sunetului, între abundența cuvântului și lungi tăceri.

Cinema Novo va fi contestată teoretic și practic de mișcarea precizată la începutul anilor '60, numită "cinema uoriginal", sau "udicrudi". Relativ omogen, reprezentat în primul rând de Rogerio Sgauzerla și Julio Brissane, acest curent e preocupat de problematizarea sexului, a dragostei, a violenței din societatea braziliană a epocii; coabitează cu cultura, sau subcultura rockului, susținută de tinerii din clasa de mijloc. Se interesează de descrierea adesea naturalistă a ororii, a abjecției și se caracterizează, din punct de vedere din punct de vedere stilistic prin frecvența descrierii elementului violent, precum și prin practicarea intertextualității (în special a reflexiilor și aluziilor la cinematograf).

Modelul, desigur autohtonizat, al acestui cinematograf e lesne de identificat – undergroundul american. Din acest motiv Rocha va declara udicrudul ca fiind "o noutate veche".

Neorealismul

Instaurarea sonorului găsește cinematograful italian în letargie.

Superproducția istorică, unul dintre principalele filoane ale producției autohtone se devitalizează într-un ritm rapid după 1923, când Enrico Guazzoni realizase “Messallina”, unde momentul de mare atracție spectaculară va oferi o neîndoielnică sugestie lui Fred Niblo în filmul “Ben Hur”. “Ultimile zile ale orașului Pompei” semnat de Palermi și Gallone constituie actul de deces al filmului istoric de mare montare cu care italienii dominaseră ani de-a rândul cinematograful european.

“Ultimile zile...” (’26) an în care, alarmate de-o potrivă de dezastrul estetic și comercial al cinematografului indigen, autoritățile adoptă o lege protecționistă potrivit căreia un sfert din filmele proiectate pe ecrane să fie producții italiene. Protecționismul se va întări în ’34, odată cu legiferarea ideii de sprijinire materială a producției autohtone, idee dictată de imperativul ideologic.

Melodrama, marele imperiu al divelor, cade și ea în stereotipie. Dintre celelalte filoane ale cinematografului autohton, singurul care reușește să facă față concurenței străine, americane în primul rând, germane, apoi, este filmul de aventuri. Emblema lui rămâne seria avându-l pe Maciste drept erou. Din ceea ce astăzi istoria de film numește antepeplum, se naște așa-numitul cinematograf sau film “acrobatic sau athletic”, sintagmă lansată de Mario Verdone.

Arhetipul Maciste și întreaga colecție de scheme narrative din filmele jucate de Bartolomeo Pagano stau la baza acestui soi de filme de acțiune în care se remarcă pentru performanțe atletice și alți actori: Carlo Aldini, Luciano Albertini, Domenico Gaubio.

Primele semne de reviriment într-o producție rutinată apar în 1929 - 1930.

“Soare” al lui Alessandro Blasetti, realizat în 1929, cineast pornit din rândurile criticii cinematografice, cultivat și admirator al lui Dreyer și al clasicilor ruși. “Soare” e turnat ca film mut și prezentat ca un film muzical. Adevăratul prim film sonor e realizat un an mai târziu, “Cântecul dragostei” de Genaro Rigelli (’30) având la bază un scenariu de Blasetti și de Aldo Verganno, viitorul autor al uneia dintre cele mai

reprezentative opere pentru ceea ce s-a numit “prim neorealism” – “Soarele răsare încă”.(1946).

Filmul lui Blasetti descrie efortul unuia dintre grup de lucrători întreprinse pentru desecarea terenurilor mlăștinoase – sursa malariei. Subiectul lui “Sole” vine să răspundă unei operații ideologice a regimului mussollinian, exaltarul acțiunii de drenare a mlaștinilor. Această necesitate ideologică prilejuiește un mare tam-tam propagandistic. Filmul lui Blasetti nu cedeează însă viziunii triumfaliste, știe să fugă de emfază.

Valorile estetice ale filmului rezidă în exploatarea funcțiilor expresive ale personajelor, în atenția cu care este elaborată plastica (Dreyer și rușii pe care care-i admiră au o puternică vocație figurativă) și într-o anumită simplitate a jocului actoricesc, căci “Soare” e un film care refuză prezența vedetei, boală a cinematografului italian mut dar și din anii '30.

Al doilea film important se datorează lui Mario Camerini, “Șine de tren”, realizat în 1930 și ar fi, după spusele lui Francesco Pasinetti, vreme îndelungată principalul istoric italian al cinematografului, ultimul film mut și în același timp primul film sonor produs în peninsula. Observația are o explicație simplă. Filmul fusese turnat ca film mut, apoi sonorizat, adăugându-se câteva zgomote de fond, câteva dialoguri. Urma să apară în versiuni sonorizate franceze, engleze și germane, în speranța introducerii cinematografului autohton în circuitul european. Camerini povestește aici istoria unei perechi de tineri ce vor să se sinucidă într-un hotel de periferie, care renunță în ultima clipă la gestul funest și care, după ce trăiesc o clipă visul vieții luxoase, căci găsiseră un portofel plin cu bani, se reîntorc la viața de zi cu zi, umilă. “Șina de tren” prevestește alte opere importante prin două caracteristici: o anumită gingășie, analiza psihologică, atracția spre peisajul citadin, spre universul orașului populat de oameni obișnuiți, simplii. Blasetti și Camerini vor fi singurii cinești de prestigiu pe care îi are cinematograful italian până în anii '40. Blasetti, după ce adusese pe ecrane doi dintre marii actoi comici (Ettore Petrolini în “Nerone” și pe Raffaello Viviani în “Masa săracilor”), atacă tema istorică în “1860”, realizat în 1934. Blasetti evocă un episod cheie al resorgimentoului, încheiat cu victoria lui Garibaldi. Istoria este văzută prin prisma destinelor individuale, e vorba de un țăran și de o țărană din oastea garibaldiană și în același timp din punctul de vedere al destinului colectiv. Accentul cade, deci, pe descrierea masei, influență certă a școlii clasice ruse, Garibaldi apărând doar fugitiv ca viziune asupra istoriei naționale, “1860”este
